سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي

الدكتور
سامي الحصناوي



مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

الرضوان
للنشر والتوزيع













mohamed khatab





بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ

إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

سيمياء أداء الممثل

في العرض المسرحي المونودرامي

سيمياء أداء الممثل

في العرض المسرحي المونودرامي

الدكتور

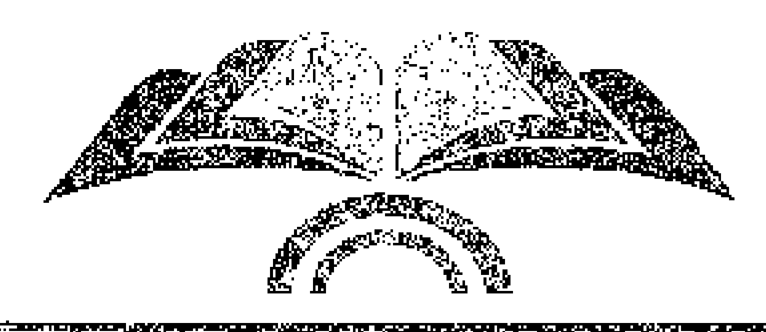
سامي الحصناوي

الطبعة الأولى

2014م - 1435هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان





للنشر والتوزيع

سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي

د سامي الحصناوي

الواصفات:

العرض المسرحي//الاداءات المسرحية//مهارات الاتصال

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/4/1210)

ردمك ISBN 978-9957-76-267-4

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الأردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+

ص. ب.: 926414 عمان 11190 الأردن

E.mail:gm@redwanpublisher.com

:gm.redwan@yahoo.com

www.redwanpublisher.com



الفهرس

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع





المقدمه

لقد أعطى ظهور مدارس التمثيل المتعددة في عصرنا الحديث لفن التمثيل ميزات الدراسة العلمية المتخصصة والمرتبطة باستنتاج وظائف العلامة للفعل التمثيلي، فدرس (ستانسلافسكي) الاندماج والتقمص وافترض (برخت) مقاربات أدائية باتجاه مفهوم التغريب وبحث (بيسكاتور) التمثيل الموضوعي وعلاقته بالوظيفة السياسية للعرض المسرحي، وهكذا تعددت المعاني والمفاهيم والأطروحات لكي تركز على مهمة الممثل الجمالية والفكرية والعلاماتية في العرض المسرحي، وهي مهمة يمكن تحليلها انطلاقا من وعي فعل التمثيل بالثنائية الأزلية، هل هناك غياب للذات وحضور للشخصية أو بالعكس؟

ومن هذه الإشكالية انطلق المؤلف إلى دراسة موضوع علامات الأداء عند الممثل في المونودراما، كونها تمثل جوهر التداخل والتشابك بين الممثل نفسه وصعوبة استدعائه السريع لشخصياته المتنافرة، وتأرجح الوعي التمثيلي في فرز تلك الشخصيات، كونها تمثل خليطاً غير متجانس من الأنماط السلوكية والنفسية والاجتماعية، ولكي نضع أسساً علمية في فهم الأداء التمثيلي في المونودراما وفرزها باتجاهين، الأول: فهم إشكالية تعرض ممثل المونودراما لتجاربه الشخصية مع هذا النمط من التمثيل. والثاني: يؤسس لفهم جديد في الأداء، حيث تشكل العلامة إحدى ركائزه في إيجاد علاقة بين إنتاج الممثل للعلامة الدالة وبين عناصر العرض المسرحي، ومن ثم فهماً جديداً لبلورة أداء يبتعد شيئا فشيئا عن التمثيل السيكولوجي، حيث الاندماج الذي يصل إلى حد البكائية وغياب الذات، ومن ثم لابد من الاقتراب والتداخل مع الأداء التشخيصي القائم على الوعي بما يجري في البيئة الحياتية والمسرحية ونقدها الموضوعي للأسباب والنتائج التي آلت إليها أحداث العرض وشخوصه ..ومن هنا حاول المؤلف أن يشخص دراسته ويختار لها عنواناً موسوما (سيمياء أداء الممثل في

العرض المسرحي المونودرامي) وشملت هذه الدراسة مجموعة من الفصول والمباحث، تضمنت الفصل الأول

نشأة السيمياء مفهومها ومرجعيتها الفلسفية، وثانيهما مدخل إلى طبيعة اشتغال السيمياء في المسرح، و الفصل الثالث تناول فيه بشكل عام عمل الممثل وعلاماته في المونودراما من حيث كون الممثل علامة بحد ذاته، إضافة إلى إنتاجه وحمله وإيصاله لها، أما الفصل الرابع فقد تناول فيه الأداء ونظم التحول العلاماتي للعرض المونودرامي من خلال علاقة الممثل بين إنتاجه للعلامة ومنظومة العناصر المسرحية.ومن ثم طبق المؤلف مضامين فصوله على مجموعه من المسرحيات لكى تاتى هذه التحاليل بمصداقيه تتلائم وتجربه اتمؤلف العمليه فى فن الاداء والتمثيل المسرحى وختم كتابه بمجموعه من النتائج والاستنتاجات التى تلقى الضوء على ما افرزته الافكار الوارده فى تعامل ممثل المونودراما وابتكاراته فى عرضه المسرحى.

د. سامي الحصناوى



تعاريف لابد منها

السيمياء* لغوياً

تعرف السيمياء ومشتقاتها (السيما أو السوم أو السومة) بمعناها اللغوي الذي يعني التسوم أو التعليم للحيوانات بالنار فانه "سوم الفرس: أعلمه بسومة، تسوم اتخذ سومة أي علامة، السيمة والسومة والسيماء والسمي: العلامة والهيئة وسيمته: أي علامته، السيما والسيمياء: العلامة"[1]. وفي الحديث "تسوموا فان الملائكة قد تسومت، والخيل المسومة أي المعلمة".[2] وقد ورد هذا المصطلح بإشكال عدة في القرآن الكريم في ستة مواضع خالية من الياء الثانية "ففي سورة الفتح/29 ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ﴾ وكذلك في سورة البقرة/273 ﴿ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ ﴾ وكذلك في سورة الأعراف 48/46 ﴿ وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ﴾ وقوله ﴿ وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ ﴾ وكذلك

---

* السيمياء =السيميوطيقيا= السيمولوجيا، مصطلحات تشير الى معنا واحد هو (علم العلامة) او (الاشارة) ففي حين تبنى الاوربيون مصطلح السيميولوجيا، فقد اختار الامريكان استعمال مصطلح سيميوطيقيا الاتية من الاصل اليوناني (semeion) بمعنى (علامة) وسوف يستخدم الباحث المصطلحين الأجنبيين (سيميوطيقيا والسيميولوجيا) اينما وردا في مقتبسات البحث مرتكزا على منهج متبع او مقترن بتاسيسه وسوف يستخدم الباحث مصطلح (السيمياء) او (السيميائية) العربي مرادفا للمصطلحين المذكورين في متن بحثه لكثرة تداوله في الاوساط الثقافية العربية (ذات المعنى) ولجذره التاريخي العربي الاسلامي للمزيد ينظر: توسان، برنار: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، (بيروت/ دار افريقيا الشرق، 2000)، ص 9.

(1)معلوف، لويس: المنجد في اللغة، (طهران: دار انتشارات اسلام، 1996)، ص 365.

(2)الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، (بيروت: دار القلم، ب ت)، ص 322.



في سورة محمد/30 قوله﴿وَلَوْ نَشَآءُ لَأَرَيْنَٰكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَٰهُمْ ﴾وكذلك سورة الرحمن/41 قوله تعالى ﴿يُعْرَفُ ٱلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَٰهُمْ ﴾[1].

السيمياء اصطلاحاً

عرفها سوسير بانها علم موضوعة "دراسة حياة الإشارات في المجتمع"[2].

كما عرفها الين استون وجورج سافونا : بأنها "تتحرى الطريقة التي يخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفرتها"[3].

كما عرفها مونان "هو العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذي يتم من خلال الإشارات والدلالات والرموز"[4].

وعرفها ستيبانوف بقولة ،"إن علم العلامات هو علم الأنظمة الدالة في الطبيعة وفي المجتمع"[5].

كما عرفها د. احمد مختار احمد بأنها "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[6].

---

(1) الحسيني، سليم: الميزان في تفسير القران ، (بيروت: دار السلام، 1996)، ص515، ص 46،ص 156، ص 510، ص 533.

(2) سوسير، فردينان دي: علم اللغة العام، تر : يوئل يوسف عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، 1985)، ص 34.

(3) استون، الين و جورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة، 1996)، ص 13.

(4) قاسم، سيزا واخرون: مدخل الى السيميوطيقا ، (القاهرة : دار الياس العصرية، 1987)، ص 57.

(5) المصدر نفسه، ص 57.

(6) مختار، عمر احمد: علم الدلالة ، (الكويت : مكتبة دار العروبة، 1982)، ص 11.



2-الأداء لغويا

يعرف الأداء بمعناه اللغوي من الفعل "(أدى) دينه (تأدية) قضاه والاسم (الأداء) وهو (أدى) للأمانة من فلان بالمد"[1].

وفي موضع آخر بنفس المعنى يكون "أدى- أديا الشيء= أوصله، أدى، تأدية، الشيء: أوصله، أدى إليه الخبر" الأداء: إيصال الشيء الى المرسل إليه"[2].

الأداء اصطلاحا :

عرفه جلين ويلسون على الوجه الآتي"ويشير مفهوم الأداء الفني الى الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون"[3].

وعرفه ارفيج جوفمان "كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"[4].

كما عرفه ريتشارد لومان بقولة "إن كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج أخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل مثل جمهور المسرح"[5].

---

(1) الرازي، محمد بن ابي بكر ، مصدر سابق، ص 11.

(2) معلوف، لويس، مصدر سابق، ص 6.

(3) ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة 258، 2000)، ص 8.

(4) كارلسون: مارفن: فن الاداء،تر: مني سلام، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، 1999)، ص 63.

(5) المصدر نفسه، ص 12-13.

كما عرف جوردون هايز (الاداء المسرحي) على أنه "فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المرتبة زمانيا.. وهو بناء للصورة الخادعة"[1].

والاداء التمثيلي "قيام الممثل بايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته"[2].

3-العرض لغويا

يعرف العرض بمعناه اللغوي من الفعل "(عرض) له كذا أي ظهر و(عرضته) له أظهرته له وأبرزته إليه، وعرض الجارية على البيع وعرض الكتاب، وقوله تعالى "وعرضنا جهنم يومئذ للكافرين" أي أبرزناها حتى نظروا إليها(فأعرضت) هي أي استبانت وظهرت"[3] وفي موضع أخر يأتي "عرض- عرضا: ظهر وبدا ولم يدم والشيء لفلان أظهره والشيء عليه- أراه إياه والمتاع للبيع: أظهره لذوي الرغبة فيه ليشتروه"[4].

العرض اصطلاحاً

يعرفه (جوليان هيلتون) "بانه السطح الذي يتحرك عليه الممثل ... ويشير الى وحدة قياس زمنية او مكانية غير محدودة الطول، تشيء بالتحول او النمو والتطور"[5].

وعرفه (ابراهيم حمادة) بانه "مفهوم يتعلق بطريقة تشكيل العرض المسرحي: ويهدف الى مزج العناصر الفنية المختلفة المكونة للعرض في شكل فني متوحد"[6].

---

(1) جوردون، هايز: التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد سيد، (القاهرة: وزارة الثقافة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999)، ص 22.

(2) عبد الرزاق، اسعد وسامي عبد الحميد: فن التمثيل، (بغداد: جامعة بغداد، 1979)، ص 12.

(3) الرازي، محمد بن ابي بكر، مصدر سابق، ص 424.

(4) معلوف، لويس، مصدر سابق، ص 497.

(5) هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (القاهرة: دار هلا للنشر والتوزيع، 2000)، ص 34.

(6) حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، 1971)، ص 200.



وعرفته (سامية اسعد) بانه "مجموعة العلاقات المرئية والمسموعة تتآلف وتتراسل وتتشابك وتتصارع لتوليد كلية مركبة في أطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل"[1].

4-المونودراما*

يعرف (سمير عبد الرحيم ألجلبي) في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية المونودرامية بأنها "المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة واحدة".[2]

ويرد في المورد أن المونودراما "مسرحية يمثلها شخص واحد"[3].

---

(1) اسعد، سامية: النقد المسرحي والعلوم الانسانية في: مجلة فصول القاهرة، العدد الاول، 1983 ص 157.

* المونودراما : هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح ، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الاحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم ان يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة (المونو) (من الكلمة اليونانية mono) بمعنى (واحد) .. ورغم ان المونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل الا ابان الحركة الرومانسية التي بدأت تشتاح أوربا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، الا ان بذورها وجدت منذ بدايات الدرامه الاولى ، ونلمحها في المشاهد التي كان البطل فيها في المسرحيات اليونانية القديمة ينفرد بالحديث مدة طويلة بينما ينصت الجميع له في صمت حتى ينتهي ، عادة بذور المونودراما الى النمو ودبت فيها الحياة كشكل فني ارتبط بالفكر الرومانسي الذي يدعوا الى التفرد في مسرحية مونودرامية بعنوان (بيجماليون) كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير (جان جاك روسو) عام 1760! ، كانت هذه المسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل ادبي درامي ؛ وفي الفترة نفسها أي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر / احتلت المونودراما خشبة المسرح الاوربي لأول مرة وروج لها الممثل الالماني الشهير (يوهان كريستيان براندز) .. ينظر .. صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، (الشارقة ، مركز الشارقة للابداع الفني ، 2001) ص 144 – 145 - 147 .

(2) الجلبي، سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية: (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993)، ص 80.

(3) البعلبكي، منير: المورد، (بيروت: دار العلم للملايين، 1982)، ص 589.

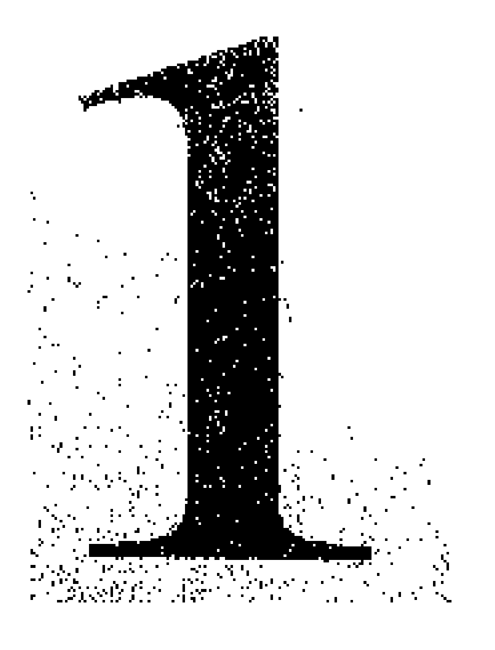
ويقـول إبـراهيم حمـادة في معجمـه المصـطلحات الدراميـة والمسـرحية، إن المونودراما "هي المسرحية المتكاملة العناصر والتي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة لكي يؤديها كلها فوق الخشبة"[1].

(1) حمادة، ابراهيم، مصدر سابق، ص 156.

الفصل الأول

السيمياء - مفهومها - مرجعيتها الفلسفية

- العلامة: النشأة والمفهوم
- الدلالة ومرجعياتها الفلسفية



الفصل الأول

السيمياء - مفهومها - مرجعيتها الفلسفية

العلامة- النشأة والمفهوم

عبرَ الإنسان البدائي عن أفكاره ورغباته من خلال (الحركة والصوت) وهذا يمثل ابسط أنواع التكوين العلاماتي القائم على نمط العلاقة بين هذا الإنسان ومحيطه الغامض، هذه الرابطة الجدلية بين الحركة التي تعني القوة في صراعه داخل محيطه القاسي وبين الصوت كعلامة معبرة عن رغباته الغريزية، شكلت محور عيشه القلق، بالرغم من ان هذه الجدلية(العلاماتية) كانت تفتقر في بداية الأمر الى الوعي بحقيقة ما كان يجري حولها وداخلها في ظل اشتباك العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي ظهرت فيما بعد وشكلت معظم العلامات التي حددت ونظمت أساليب العيش والحياة عنده، وكذلك افتقارها الى العقلانية في التعامل معها لأنها بلا وعي اجتماعي (مجتمع العائلة) والذي رادف حينها مرحلة القوة الجسدية في التعامل مع سبل العيش القاسية والمعتمدة على الصيد وعنفه، فهو لم يكن يعرف اللغة او الكلمة وحتى بعد ان استخدمها لم تكن تعني لديه معنى للأشياء إلا بقدر حدودها الضيقة، فكان التعبير يأتي من خلال دوي الصوت العالي (الصرخة) كعلامة بدائية تعبر عن الخوف او الفزع او الاحتجاج او ربما التعبير الحسي العاطفي، "اذ تبين أقدم الافعال التركيبية ان الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دورا ضئيلا ولم يكن لها صفة المعنى بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت(الصرخة)"[1].

---

(1) غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة(146)، 1990)، ص 69.

ان صياغة الفعل التعبيري هذا بالرغم من بساطته وفطرته كان يشكل بدوام تكراره نمطا طقسيا قد احاله الى شكل دلالي، أقدم الإنسان البدائي في ممارسته له على انه لغة تفاهم (اشارية) بين افراد مجتمعه البسيط، وكذلك لغة الاتصال مع قوى غامضة لا يعرف مصدرها او مدى غضبها أو ساعته فان "الصرخة الانفعالية (الصيحة) في رقص النشوة لم تتخذ شكل فكرة بعد، لكنها حين كانت تتكرر اكتسبت طابع إشارة ذا معنى أي طابع دلالة على فعل معين"[1]، هذا الإنسان كان منزوعا للعثور على وسائل إضافية للتقرب من تلك القوى او محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يتجنب شرورها، ومن ثم إشباع رغباته واحتياجاته في مرحلة الجمع، او الصيد، وانماط الصراعات التي كان يخوضها، وربما يكون القلق من شيء مجهول ما، او الخوف من محيطه هذا، من دفعه الى تكوين جزء من منظومته العلاماتية من خلال انشاء فعالية تعبيرية تبين ردود فعله إزاء كل تهديد يحاول أن يزعزع أمنه القلق اصلا، ويكون قادرا على السيطرة على أفعاله وتنظيمها، أوعلى مجمل تحركاته بشكل عام، وفي وقت لاحق كان حريصا على إبقاء هذه الإشارات أو العلامات التعبيرية سرا داخل مجتمعه الضيق مما جعله يبتكر أنماطاً خاصة من الحركات والإيماءات والأصوات المشفرة، لا يعرفها من هم خارج حيزه الاجتماعي؛ فكانت منظومته العلاماتية البسيطة هذه عنصره الخاص دون غيره من المجتمعات لذا "فان العلامات اوالرموز تختلف في وجه اقتصارها على فئة كبيرة أو قليلة أو في درجة غموضها، وكلما كانت القبيلة أو كلما كان الدين أكثر بدائية، أو أكثر كبتا فان رموزه تميل بدرجة اكبر الى الاقتصار على فئة قليلة"[2]، وهذا ما قاده الى جعل إسراره تنتقل إلى مواطن أخرى في ممارسته الاجتماعية هذه، فاصبحت

---

(1) المصدر نفسه، ص 77.

(2) ريد، هربرت: تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1975)، ص 229.



حياته ألان في مرحلة التشفير الذاتي فقد خرجت العلامة من حيزها الطقسي المحدود والبسيط الى جوانبها الحياتية الأصعب فان "لرسوم السكان الأصليين بوسط استراليا سمة خاصة هي انه بدلا من رسم الحيوان بالذات أو الإنسان بالذات أو الشيء بوصفه الطبيعي؛ فأنهم يستخدمون رمزا اصطلاحيا فيستخدم الحرف [U] بداخل [U] أخرى للإشارة غالبا الى احد أسلاف الإنسان أو ما يشبه الإنسان إما الدائرة أو الحلزون فأنهما يرمزان للثقب المائي بالجليد، وللهضبة او المكان الطوطمي"[1]، لم يأت هذا التحول العلاماتي اعتباطا، بل من فعل حركي اجتماعي إنساني متراكم، قاده الى اكتشاف عوالم داخلية وخارجية مكنته من رؤية الحياة والكون بشكل اكثر عقلانية، فتوسعت آفاقه المعرفية نحو الربط بين الموجودات والظواهر على أساس التقريرية والمجاورة او السببية، فنور الشمس يعني بالضرورة الدفء، والمطر يعني الزرع أي الطعام، هذا التحول المعرفي لاسيما في مفهوم الإنتاج الاقتصادي أصبح عاملا مهما في تكوين نمط علاماتي دال اعقد مما سبقه، إذ إن الوعي بحتمية التطور الاجتماعي والاقتصادي دفعه للانتقال من مراحل أو أطوار الى أخرى أكثر قدرة على الإنتاج واكتفائه الذاتي، فمن مرحلة جمع الطعام الكسولة الى صيد الأسماك والحيوانات ثم الى الزراعة والرعي وتربية المواشي، ومن ثم نحو ابتكار أدوات الصيد باستخدام القوس والرمح، إذ شكلت هذه الانتقالات المهمة في نمط حياته، الإسراع في تجديد علاماته وبما يناسب خطورة هذه التحولات في بنيته العلائقية وبما يلائم مرحلته الجديدة فقد "كان الصيادون وجامعو الثمار في العصر الحجري مضطرين الى الاعتماد على ما تزودهم به الطبيعة، فلما اخترعت الزراعة خطا البشر أول مرحلة نحو السيطرة على الطبيعة وتعلم الرجال وسائل استئناس الحيوانات والتحكم والسيطرة عليها بعد إن كانوا يطاردونها من

---

(1) المصدر نفسه، ص 229-230.

قبل"[1]. فالتوازن بات قائما بين الحياة كواقع وبين التعبير عنها بأي شكل من الإشكال وفي أي لحظة ما، والإنسان بتحولاته هذه خرج من انفلاته وعشوائيته الى بعد جديد قاده نحو الاستقرار والركون الى واقع اكثر التزاما بقوانين المجموعة والمجتمع اوالقبيلة او سننها وأعرافها، وهذا ما نشاهده في معظم القبائل الطوطمية* التي التزمت بعرف وقوانين التكوين الطوطمي إذ أن "الدين المميز للمجتمع القبلي في أكثر مراحله بدائية هو الطوطمية وكل عشيرة تتألف منها القبيلة مرتبطه بشيء ما طبيعي يسمى (طوطم) ها- ويعتبر أفراد العشيرة أنفسهم مشابهين لنوع طوطمهم ومنحدرين منه، وهم ممنوعون من اكله ويؤدون مراسيم تقليدية تستهدف زيادة اعداده ولا يجوز لافراد الطوطم نفسه التزاوج فيما بينهم"[2]، هذا التمسك بقوانين وأعراف القبيلة رافقتها بالطبع صرامة في انشاء نظم علاماتية حذرت من مخالفتها، بأي شكل من الإشكال فقد "يتوهم أصحاب الطوطم أن الطوطم ينذر أصحابه بالخطر قبل وقوعه بعلامات أو رموز على نحو ما يعبر عنه بالفال والطيرة، فإذا طار البوم امام قبيلة البومة وقت

---

(1) رايلي، كافين: الغرب والعالم، ت: عبد الوهاب محمد المسيري وهدى عبد السميع، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة(90)، 1985)، ص 49.

* الطوطمية كلمة (ابجوية objeway) من هنود امريكا دخلت اللغة الانكليزية سنة الف وسبعمائة واحدى وتسعين على يد الاستاذ (جي لانج J.Lang) الذي كان يقوم بوظيفته الترجمان بين البيض والهنود الحمر في امريكا الشمالية، ويراد بها كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة، ويعتقد كل فرد من افراد القبيلة بعلاقة نسب بينه وبين واحد فيها يسميه طوطمة، وقد يكون الطوطم حيوانا او نباتا، وهو يحمي صاحبه ويبعث اليه الاحلام اللذيذة وصاحبه يحترمه ويقدسه، فاذا كان حيوانا فلا يقدم على قتله او نباتا فلا يقطعه ولا ياكله الا في الازمة الشديدة. ينظر: عبد المعيد خان، محمد: الاساطير والخرافات عند العرب، (بيروت: دار الحداثة، 1981)، ص 64.

(2) تومسن، جورج: اسخلوس واثينا، تر: صالح جواد كاظم، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة، 1975)، ص 18.

خروجهم الى الحرب تفاءلوا به وإذا طار وراءهم تشاءموا منه ورجعوا من حيث أتوا"[1] ، وكون العلامة قائمة منذ الأزل وتحدد حركة الإنسان وفق وجهة ما ، فان ارتباطها كان متوازنا وفهمه الاقتصادي والاجتماعي والخرافي على حد سواء، بل شكلت حافزا على اكتشاف الأشياء المادية الواضحة للنظر والمرتبطة بحياتهم واستمراريتها ، وكذلك كانت محفزا على اكتشاف وإنتاج الأفكار، وفق ما تؤول إليه حياتهم وما تجلب لهم من حقائق تجيب عن تساؤلاتهم المحيرة، ومن هذا التطور المعرفي، فانه يبدو أن اخطر مرحلة انتقلت بها (العلامة) من جانبها الغامض الى جوانبها المعرفية لحقيقة الروابط الاجتماعية كان من خلال تمييز الارتباطات الجنسية والفصل بينها باتجاه استقامة المجتمع نحو فهم أخلاقي قائم على معرفة بدلالات الحياة الاجتماعية والسير عليها ، أي الوعي بان ارتباط الرجل جنسيا بأمه، أو أخته أو ابنته هو حرام وبذورها من الأطفال هو (سفاح) غير مقبول اجتماعيا ونفسيا فان "المجتمع البشري من حيث هو ثقافة وجد منذ حرم السفاح"[2] ، هذا التحول العلاماتي بخطورة العلاقات العائلية، قربه أكثر من أسرته والاهتمام بالفرد ونوعه وتثبيت انتمائه لأبناء جنسه، فقد أخذت بعض القبائل بتسويم أطفالها في الوجه أو الجسم بعلامات كالوشم أو الأصباغ لتميزهم عن إفراد القبائل الأخرى، هذه العلامات كانت تمثل رمز العشيرة أو طوطمها ، وانطلاقا من التماسك الأسري، نشأت الرغبة في توثيق العلاقات وخلق التواصل الاجتماعي الأوسع بين إفراد المجتمع بشكل عام، إذ تكونت العلامات التي تعنى بالإشارة إلى السائرين في الطرق لتوضح لهم مسالكها ، أو الأماكن للاستدلال بها من خلال النار والدخان فقد "يلوح تاريخيا إن النار والدخان كانا أكثر

---

(1) عبد المعيد خان، محمد: مصدر سابق، ص 67.

(2) اوزياس، جان ماري واخرون: البنيوية ، تر: ميخائيل فحول، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1972)، ص 105-106.



الإشارات اللغوية استعمالا في التخاطب في المجتمعات البدائية، فقد أوقدت النار ليلا في العراء أو في الأماكن المرتفعة ليهتدي بها السائرون"[1].

إن هذا التطور في لغة التفاهم أو التواصل ألعلاماتي كان لابد له من منظومة تتم فكرتها بدائرة متكاملة من الإشارات تكونها جهتان الأولى هي المنتجة أو الباثة للعلامة والثانية المستقبلة لها على شرط أن تتشكل هذه المخاطبة من خلال الاتصال الفكري القائم على معرفة الجهة الثانية بما ترمي إليه الجهة الأولى، وتحدد وفق ذلك الجهة الثانية اتجاهها وسلوكها بما أراده الطرف الباث أو الأول، إذن لابد من بلورة المعنى في أذهاننا ومن ثم تحويله من أسره (عند الأول) الى صورة مرئية مجسدة يفهمها الآخرون من خلال لفظ صوتي أو إيمائي أو إشاري أو أي أسلوب يبتكره المرسل سواء كان ايقونيا أو أشاريا أو رمزيا إذ "تستخدم العلامة من اجل نقل المعلومات ومن اجل قول شيء ما والإشارة الى شيء ما يعرفه شخص ما يريد ان يشاطره الاخر هذه المعرفة: إنها بذلك جزء من سيرورة تواصلية"[2]، هذه السيرورة في إنشاء العلامة حتمت عليها الاختزال الدلالي الذي يؤلف سياقها المنطقي في إيصال المعنى من دون ضجة أو ثرثرة او تكرار، لذا كانت الإيماءة أو الإشارة او الهمسة بديلاً عن الكلمة وليس أفضل منها "يرى هاملت شبح والده على السطح فماذا يفعل الشبح أولا يشير الى هملت ثم ماذا؟ يتكلم. اذا كان اللسان علامة فليست كل علامة لسانا"[3]، وفي بعض الاحيان يكون الصمت من العلامات الدالة ذات الوقع الاكثر تاثيرا من الحركة او اللغة او الصوت، فهو يعني اختزال الاختزال في فعل المنظومة العلاماتية لايصال المعنى وقد يكون "الصمت من حيث هو لسان (لا من حيث هو فراغ) حالة الصفر من

---

(1) جعفر، نوري: اللغة والفكر، (الرباط: مكتبة التومي، 1971)، ص 55.

(2) ايكو، امبرتو: العلامة، تر: سعيد بنكراد، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص 47.

(3) اوزياس، جان ماري: مصدر سابق، ص 63.

اللسان او موقف جدي"[1]، ولكن الصمت ليس كل العلامة او فعلها الدلالي فهو منتقى لا يرد متكررا عند زمن وتوقيت حدوثه، لصعوبة ادراكه والحاجة الى قدرة تأويلية لفهم معناه الأخر.

هذه الفكرة الشمولية (للعلامة) جعلها ترافق كل فعل إنساني في الحياة، وعليه فان تعريف العلامة الأكثر شيوعا هو الذي يقدمه قاموس الفلسفة لـ اباغنونو فهو يعرفها "بأنها كل شيء او حدث يحيل على شيء ما او حدث ما"[2]، هذا التطور في الإحالة من شيء يرمز الى اخر ارتبط بالوعي الحضاري والمعرفي للإنسان وقفز بالعلامة الى آفاق جديدة بصلتها وعالمه الداخلي والخارجي، فبدا الفهم الحقيقي لمعنى العلامة ودلالاتها "فمنذ احس الإنسان انفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى واستتقام عوده وبدا يبلور أدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصراخ والهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات، بدا السلوك السيميائي في الظهور، وتبلورت أشكال رمزية تستمد قيمتها التعبيرية من العرف والتواضع، وهي الأشكال التي سينظر إليها فيما بعد باعتبارها العلامة التوسطية بين الإنسان وعالمه الخارجي"[3]، وبما ان العلامة تعنى بالتواصل بين جهتين معلومتين سلفا فأنها قد تأتي من دون اتفاق تشاركي او زمني كالرعد او صوت الحيوانات والطبيعة او مرور طير او أي مؤثر خارجي اذ ان هذه الإشارات او الإرساليات غير القصدية يستقبلها الإنسان ويفسرها على حسب إدراكه لها، ولكن العلامة ذات المنظومة المتكاملة تأتي باتفاق الطرفين على الإرسال والاستقبال عبر محتوى الارسالية من خلال قناة واضحة اذ" من الممكن استعمالها اشارات متفقا عليها. وقصة اتفاق البطل اليوناني (تسيس) مع والده الملك (اكيوس) على اعطاء معنى

---

(1) المصدر نفسه، ص 65.

(2) ايكو، امبرتو: مصدر سابق، ص 67.

(3) بنكراد، سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ط2، (اللاذقية: دار حوار، 2005)، ص 26.

لبعض الألوان معروفة، فقد اتفق مع والده على ان رفع الأشرعة ذات اللون الأسود على صواري سفينته يعني (تعرضه للمتاعب) وان اللون الأبيض يعني(الظفر). أي ان اللون هنا أصبح ذا دلالة أخرى متفق عليها"[1] والتواصل هنا قائم على الاتفاق المسبق لموضوعة تلك العلامة وهي بعيدة التشفير او التاويل، ولذلك فهي توحي بالانغلاق أي انها تمثل الخصوصية بين اصحابها بسبب الاتفاق المسبق على دلالاتها.

فالعلامة ليست وليدة لحظتها في بث المعنى الدلالي في كل الأوقات فقد تشير الى التذكير به في الماضي واستغلاله في الزمن الحاضر، حيث التأثير الآني واللحظوي بعيد الأثر ففي "الثلاثية (الاورستية)* يبرهن (اوريستيس) لأخته على هويته بإبرازه لها ثوبا كانت قد حاكته له عندما كان طفلا- ربما كان ذلك احزمة تقميط- و فيه تصاميم حيوانات. وكانت هذه التصاميم شكلا متكررا تقليديا في الحلي المعدنية واحزمة التقميط المطرزة التي كان يكسى بها الأطفال"[2].

واذا كانت المادة عنصراً أساساً في تكوين العلامة وعملها على أساس وجود الشيء والفكر معا موضوعا لها، فان العلامة الحسية، امتزاج لعرف وذوق ومزاج المجتمع واصبح من المعيب تجاوز هذه الأخلاقيات او التخلي عنها، فتعريف ارسطو للمأساة في كتابه (فن الشعر) "هي(محاكاة فعل نبيل تام)، لها طول معلوم بلغة مزودة بالوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذة المحاكاة

---

(1) جعفر، نوري: مصدر سابق، ص 50.

* الاورستية: هي مسرحية اغريقية للكاتب اسخيلوس 525-456ق.م وتتضمن ثلاث مسرحيات هي: اجاممنون، وحاملات القرابين، وربات الاحسان المنعمات ، ينظر: هوايتنج، فرانك: المدخل الى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف واخرون، (القاهرة: دار المعرفة، 1970)، ص 25.

(2) تومسن، جورج: مصدر سابق، ص 67.

تتم بواسطة اشخاص يفعلون ،لابواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي الى التطهيرمن هذة الانفعالات "[1]. فالمأساة لها هدف نبيل تسمو بالأخلاق التي ضمنها المجتمع في أعرافه وهي تعطي مدلولا فكريا وحسيا لشيمتها فتجعل الناس يتألمون على البطل المختار، بالرغم من خطأه المأساوي نتيجة استعلائه وتكبره وتخطيه التقليد الأخلاقي للمجتمع، مما يقوده الى الهلاك، ومسرحية (اوديب ملكا) للكاتب الإغريقي (سوفكلس) 497-405ق.م تعطينا دلالات واضحة لتكبر (اوديب) وتجاوزه عرف المجتمع ودليلا على معنى الحكمة في التعامل مع ظرف الحياة، فـ(اوديب) من جهة كان صبورا في محاولته الهرب من قدره وهذه علامة دالة على إصراره الخلاص من مأزقه، وكذلك محاولته كشف الحقيقة القاسية التي هرب بسببها وهذه دلالة على قدرة فائقة لمعرفة الحقيقة وتجنبها، ومن هنا فان (العلامة) تعني بالفكر والأخلاق والعلاقات والشخصية وزمانها ومكانها، ومهمتها الكشف عن الحقيقة ومعناها "فالعلامة على الدوام هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال المعنى"[2]، وإذا أردنا التوسع بربط العلامة بالشفرة فإننا سوف نعطيها بعدا اكبر من ايقونيتها وسلوكها السهل في إيصال المعنى، فالسيمياء مسؤولة عن صناعة وحمل وايصال(العلامة) ومن ثم المعنى الدلالي لها عبر نظام علاماتي فيه طرفان الأول باث والأخر يتسلم، وقد تحتوي هذه العلامة على الشفرة التي على الطرف الثاني حلها او تأويلها وقد تخلو من تلك الشفرة في حالتها الايقونية البسيطة المجردة، هذا التنوع في فهم العلامة ومعناها الدلالي مرتبط باللغة وفلكلور هذا البلد او ذاك ونمط عيشه وفهمه الديني والتراثي، لذا فهي من الثوابت الثقافية والاجتماعية المتعارف عليها داخل بنية المجتمع، وهذا ما ركز عليه(سوسير) 1857 -1913 بقوله "يمكننا ان نتصور علما موضوعه دراسة حياه الإشارات في المجتمع مثل هذا العلم يكون جزءا من

---

(1) ارسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، 1973)، ص 18.

(2) غيرو، بيار: السيمياء، تر: انطوان ابو زيد، (بيروت: منشورات عويدات، 1984)، ص 31.

علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام"[1]، ولذلك فالمجتمعات تختلف في فهم العلامة ودلالاتها حسب ثوابتها الثقافية ومتدداتها في التاريخ وعاداتها وتقاليدها السائدة فمثلا "يشكل لبس الاسود علامة الحداد في بعض البلدان وفي أقاليم اخرى يلبس اهلها ملابس بيضاء في العزاء فالاسود والابيض علامتا حداد في ثقافات متباينة تكتسبان دلالاتهما في السياق الثقافي"[2].

ولما كانت (العلامة) دالة على فهم المعنى فلابد ان تعيش في محيط قادر على فهمها وتستمد فعلها من وعيه وثقافتة وحسه ومزاجه، ومن هنا فقد سنت المجتمعات قوانين تنظم شؤونها وحياتها وسلوكية شعوبها، فصاغت وابتكرت أنماطاً من العلامات "قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد، او ايماءه بالراس... كذلك حمرة الوجه الدال على الخجل، والتصفيق علامة الاستحسان، وعلامات الترقيم ورسم فتاة مغمضة تمسك ميزان كرمز للعدالة، ووضع شوكة وسكينة بصورة متقاطعة في القطار للدلالة على وجود مطعم"[3].

لقد توسع فهم السيمياء وعلاماتها على كل الأصعدة والميادين، وهذا ما عناه (سوسير) عندما ربط بين السيميائية وإنتاج العلامة داخل المجتمع والحياة، إذ نجدها في لوحات الرسم والقصة والرواية والمسرحية والشعر او أي إنتاج أدبي اخر ونجدها في مشاعرنا عند الغضب والارتياح، والحزن والبكاء والضحك ؛ ونجدها في ديكور منازلنا ولباسنا واكسيسوارنا وحركتنا وكل ما يتعلق بعاطفتنا وأذهاننا، وعلى هذا الأساس فان الدلالة المنتجة من فهم العلامة لا يأتي اعتباطا بل خضوعه لقوانين الوظيفة السيميائية او ما يسميه بالسيموز

---

(1) سوسير، فردينان دي، مصدر سابق، ص 34.

(2) غزول، فريال جبوري: علم العلامات، في: كتاب مدخل الى السيميوطيقيا، مصدر سابق، ص 9.

(3) عمر، احمد مختار، مصدر سابق، ص 11.



(semiosis)، المكون الأساس لمراحل إنتاج العلامة وسيرورتها "استنادا الى هذا فان الموضوع الرئيس للسيميائيات هو السيرورة المؤدية الى انتاج الدلالة أي ما يطلق عليه بالاصطلاح اليسيميائي (السميوز semiosis)، والسميوز في التصور الدلالي الغربي هي الفعل المؤدي الى انتاج الدلالات وتداولها، انها سيرورة تشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة"[1]، هذه السيرورة تكونت بفعل سلسلة من التفاعلات انضجت الفعل العلاماتي المولد لدلالته أي بمعنى تكامل عمل المنظومة العلاماتية من دون تهاون في اتمام فصولها، ومن هنا فان السيرورة هي انتقال العلامة عبر مراحلها (مصدر- باث- قناة-ارسالية- مرسل اليه) الى شروط فهم الراسل او المصدر او الباث وكذلك المرسل اليه محتوى الارسالية (دلالة العلامة) والا فشل السيميوز او الوظيفة السيميائية من انجاز عملها الدلالي.

ويبقى حضور الشفرة فعالا في ديناميكية العلامة، لأنها بذلك لا تخضع لمزاج نفسي وتذبذب اني سريع في فهمها بل لوعي ثقافي واجتماعي قادر على سبر غورها، فهي مرتبطة بجانب تأويلي خضع لسيرورة، أنتج دلالتها وحل شفرتها، ولكن هذا لا يعني ان تكون عائمة في تفسيرها في معظم الحالات بمعنى إن غموضها مرتبط بخلفية الطرف الذي أنتجها ومن ثم على المتلقي تأويلها في حدود مرجعيته الثقافية والنفسية، ان غموض العلامة وحتمية التأويل تختلف عن الاستدلال المنطقي في اكتشاف دلالة المعنى في أخرى، فالأولى ضبابية تحتاج الى فك شفرتها مع صعوبة واختلاف في التلقي، والثانية لا تحتاج الى هذا التعقيد في الفهم وبالإمكان الاستدلال على معناها اذا فهم المتلقي من مصدرها مسبباتها ومحتواها الواضح السهل فقد "ابتدع بيرس العلاماتية لكي يستطيع ان يتناول بطريقة أفضل قضايا استدلالية (محاججة منطقية)، ولكن العلاماتية تعني أيضا

---

(1) بنكراد، سعيد، مصدر سابق، ص 33.

بقضايا المعنى والتواصل"[1]، وسواء كانت العلامة في غموضها تتجه بمنحى تأويلي او في بساطتها الايقونية، فإنها في كلتا الحالتين تطرح معنى الفكرة من خلال الأشياء الثابتة والمتحركة وبطرق مختلفة استدلالية سواء في الحوار أم الحركة الجسدية مع موجودات الحياة.

تصنيف العلامات

تصنف السيمياء العلامة على أساسين-الاول (تعريفي) الخاص بهوية الفرد وانتمائه وعلاقاته السلوكية والأدبية في المجتمع، والثاني متعلق بالفرد وحواسه العلاماتية(شم، لمس، تذوق، سمع، مشاهدة) وتاثيره الدلالي في محيطه الاجتماعي، فالسيمياء تصنف العلامة في قسمها الأول الى نوعين هما (علاماتي) و (سنني) فالأول فيه:

أ. "العلامات الدالة على الهوية: وتشمل الشارات والشعارات وهي علامات تشير الى انتماء الشخص الى جماعة اجتماعية واقتصادية (نبالة، برجوازية، سوقية) او مؤسسية(جيش، كنيسة، جامعة) او جماعة مهنية (جزارون، طباخون، بناؤن، جمعية رياضية ، فرقة موسيقية) كذلك الوشام ومظاهر الزينة والاسماء والالقاب"[2].

وننتقل بالعلامة من الحالة الوسمية الى الحالة السلوكية فتميز بنوع جديد منها:

ب. ""علامات الاداب: وتشمل اشكال التحية وصيغ الاداب، وكذلك الشتائم المقابل السلبي للتحية وعلامات العداء وتعابير الوجه والايماء

(1) زويست، ارت فان: التاويل والعلاماتية، تر: منذر العياش، في: كتاب العلاماتية وعلم النص، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004)، ص 39.

(2) غيرو ، بيير: سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد العماري: في: مجلة علامات، العدد(12)، مكناس، 1994، ص 45-46.

والرقص ونبرة الصوت(حميمية) او (موقرة) او (ساخرة) او (امره)"[1]، نترك علامات الاداب وننتقل الى اخرى تتصل بالسلوك الاجتماعي او العرف الذي يحد هوية المجتمع والافراد الاخلاقية.

ج. "العلامات الاجتماعية: ومن رموزها الميزان والسيف الدالين على العدالة الانحناء أو تقبيل اليد الدالين على الولاء والإجلال"[2].

أما النوع الثاني من العلامات فهي:

"**السنن وتشمل:**

أ. البروتوكولات: وتشمل الأسماء والألقاب والشارات والشعارات والأسلحة والأسماء والأزياء.

ب. الطقوس والشعائر: وتمثل المواثيق والاتفاقيات والتحالفات والاحتفالات والتتويج وطقوس الجنازة.

ج. الموضوات: وهي تتصل بكيفية عيش الجماعة أي بلباسها وغذائها وسكنها"[3].

وهناك من يصنف العلامة على اساس لساني وغير لساني فيضعها بالشكل الأتي:

العلامات اللسانية وتشمل: أ. الفونولوجيا، ب. التركيب ج. التصريف

العلامات غير اللسانية وتشمل: أ. العلامة الشمية ب. العلامة اللسانية ج. العلامة الذوقية ء. العلامة الاشارية هـ. العلامة السمعية ن. العلامة السمعية البصرية.

---

(1) المصدر نفسه، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 50.

(3) المصدر نفسه، ص 50-52.

الفونولوجيا علم يدخل صلب العلامة، في دخول النطق الصوتي وتاثيره الدلالي، اما التركيب والتصريف معنيان باللغة والصرف والنحو والتقديم والتاخير الإعرابي او تركيب الجملة او المفردة، وتاثيرها المعنياني الدلالي في فكرة العلامة: اما العلامة (الشمية) فتعتمد على علاقة شم الروائح، وردود الفعل الدلالي على مستقبله في تلك اللحظة، وهذا ينطبق على (العلامة الذوقية) وردة الفعل اتجاه ما يتذوقه الفرد، اما العلامة الاشارية او الايحائية فهي البديل الذي نستخدمه مقابل اللغة أو عوضاً عنها في حالة عدم معرفتنا لها، او من خلال الايماء للتعبير عن حالة او فكرة ما، اما العلامات السمعية، فهي تلقي الاصوات وسماعها من الطبيعة: مثل الضوضاء او الاصوات التي يحدثها الانسان في بيئته، وهناك الاصوات الثقافية وهي الاصوات التي انجزها الانسان مثل الموسيقى، اما العلامات السمعية البصرية، فهي المزاوجة بين السمع والبصر في تلقي المعلومة وتكوين فكرة على معنى دلالتها"[1]، وبذلك فقد غطت العلامة كل مناحي المجتمع ومفاصله في التعرف والتقرب والتواصل الاجتماعي والمعرفي.

القانون السيميائي (العلاماتي)

تحكم السيمياء وانتاجها العلاماتي مجموعة من الضوابط تنظم سيرورتها في تكوين ديناميكية تواصلها المعرفي والدلالي بين المرسل والمتلقي واهم هذه القوانين هي:

أ. "النظام: ان أي ارسالية يقوم صاحبها بنقلها الى الغير لابد ان تكون على وفق نظام خاص، وعلى قواعد مستقرة تجعل المتلقي يتعرف عليها ويستطيع التفرقة بينها وبين غيرها من الارساليات والوحدات الاخرى، فكلمة (هاتف) كلمة مركبة وفق نظام معين تجعل السامع يعرف كنهها، ومن ثم فهي (علامة)، اما اذا اختل هذا النظام وتشوشت

---

(1) ينظر: توسان، برنار، مصدر سابق، ص 11، 15، 16، 17، 20، 21، 24.

الفونيمات والمونيمات ووقع فيها تقديم وتاخير، انتفت العلامة وتعذر التواصل"[1] وهذا النظام يقوم بتنسيق المنظومة العلاماتية والياتها ابتداءً من مصدرها (وهنا المصدر او المرجع قد يكون حدثا او هو نفس المرسل البشري) عبر اختيار القناة او الواسطة الى تكوين الارسالية ومحتواها ومن ثم إيصالها الى المرسل اليه، وهذا النظام المعقد هو كالسلسلة لا يمكن فقدان إحدى حلقاتها وإلا انقطع الاتصال وأصبح هناك تشويش في مجمل النظام ومسوغاته.

2. العلامة: وهي حسب انتمائها لمدرستها في التكوين والإنشاء والسيرورة والمرجعية والية التحكم بها" "فسوسير يعتبرها ثنائية التكوين، دال مادي ومدلول ذهني، أي الصورة السمعية والمفهوم اما بيرس فقد قسمها الى ثلاث مجموعات، الايقونية والمؤشر والرمز، ويميز بينهما عن طريق نوعية العلامة"[2]، ولكن هذا التقسيم لا يعطي الأفضلية لهذا أو ذاك في مفهوم قيمة العلامة بل في اختلاف الإلية والتسمية في إنتاجها.

3. اللغة والشفرة "الشفرة خلقها الإنسان من اجل الاتصال بينما اللغة خلق مستمر يجري مع عملية الاتصال، ففي الشفرة توجد البداية دائما في رسالة جاهزة؛ اما اللغة، فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئا من نقطة الانطلاق ومعنى انطلاق الشفرة أنها نظام

---

(1) صدقة، ابراهيم: السيميائية، مفاهيم واتجاهات، ابعاد، في: كتاب، (محاضرات الملتقى الوطني الاول- السيمياء والنص الادبي)، (الجزائر، منشورات جامعة محمد خضير، 2000)، ص 81.

(2) صدقة، ابراهيم، مصدر سابق، ص 81.

ضيق يطابق قيمة كل دال مدلولا عليه واحد فقط، بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال عليه واحد او كثرة المدلولات"[1].

إن التباين بين العلامة وموضوعتها هو تباين منطقي في العلامات المشفرة بشكل محكم يحتاج الى تفسير وتعليل لتوضيحه فاذا "كانت العلامة شيئا متباينا عن موضوعتها فلابد ان يكون هناك في الفكر او في التعبير تفسير او حجة او سياق يوضح كيف يتم ذلك- وما الدافع او المنظومة التي تجعل العلامة تصور الموضوعة او تصور مجموعة من الموضوعات كما يحدث بالفعل. وبذلك تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى، كما إن التفسير سيصبح علامة "[2] هذا المنطق التوليدي للعلامة والذي جاء بسبب مجمل التأويلات والتفسيرات لدلالتها لا يحدث إلا إذا وقع المتلقي او الطرف الأخر في متاهة التفسير، او إن المرسل تعمد أو لم يتعمد هذا التباين في موضوعة علامته ودلالتها المرافقة.

العلامة وواسطتها

تحتاج العلامة الى وسيط أو حامل أو قناة يقوم بنقلها من المرسل الى المرسل إليه حيث "تعرف السيميائية (الوسيط) بانه مجموعة وسائط الاتصال، الكتاب، الراديو، السينما، الازياء.. فالوسيط يتضمن مادة العلامة وركن حامل هذه العلامة، ومن الواضح ان طبيعة وبنية ووظيفة نظام الرمز مرتبطة اشد الارتباط بالوسيط كما هي الحال بالنسبة لمختلف الوظائف الخاصة بعمل السيمياء"[3]، وبالضرورة فان الوساطة تحتاج الى جهتين حريصتين على إتمام الإرسال والتسليم من خلالها من دون معوقات، وبالتأكيد فان العلامة تختار واسطتها متآلفة مع

---

(1) المصدر نفسه، ص 3.

(2) بيرس، تشارلز سوندرس: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري غزول، في :كتاب مدخل الى السيميوطيقيا، مصدر سابق، ص 139-140.

(3) غيرو، بيار: السيمياء، مصدر سابق، ص 21.

طبيعتها ونوعها وموضوعها وصيغتها، فهناك من العلامات ما تحتاج إلى واسطة سمعية فقط وليس لها علاقة بالحركة، وأخرى تحتاج إلى واسطة بصرية وليست حسية، وهذا الجزء مهم جدا في عملية النقل العلاماتي وبدونها لن تصل الإرسالية الى وجهتها، أي فشل السيرورة الوظيفية للعلامة في اتمام مهمتها.

العلامة بين (سوسير وبيرس)

استطاع هذان العالمان ان يحددا بشكل علمي وعملي مفهوم المصطلح السيميائي او (السيميولوجيا السوسرية والسيميوطيقيا البيرسية) في العصر الحديث، من خلال التنظيرات التي حققاها والتي احدثت ثورة في مجال علم العلامة ودلالاتها، فسوسير يؤكد على ربط الدال بالمدلول لانتاج (العلامة) ففي حين تكون الدال هي الجانب المادي، او الصورة الصوتية بينما المدلول هو الجانب الذهني او التصور الذهني او الفكرة لها.

يقرب (سوسير) التوازنات بين المفردات لتوضيح وجهة نظره هذه بقوله "اقترح الابقاء على لفظة (الاشارة) sign للدلالة على الفكرة بأكملها واستخدم بدلا من الفكرة والصورة الصوتية على التوالي المدلول والدال"[1]، واذا كان سوسير في انتاجه للعلامة يكتفي بهذا الرابط في اطار التواصل اللغوي الاجتماعي فان بيرس يبعث الحراك في العقل والجسم. فهي في منظوره منطقة مفتوحة لا حصر لها، وان كل شيء في الوجود هو عبارة عن سلوك سيميائي قابل للدراسة والتحليل والفهم، فالعلامة مرتبطة او مرادفة او ممتزجة مع كل العلوم الطبيعية والحياتية من رياضيات او فيزياء او فلك، وكذلك متواجدة في اخلاقيات المجتمع وطبيعته النفسية وكل ما يتعلق بشؤون الانسان والبيت والشارع، بمعنى اخر هي سائدة في كل زاوية نعيشها على الأرض والسماء، ومن جانب اخر يعبر (سوسير) في سيميولوجيته بالاشارة فقط، من حيث أن "اللغة نسق

---

(1) سوسير، فرديناند دي: مصدر سابق، ص 86.

من العلامات التي تعبر عن الافكار"[1]، بينما يأتي (بيرس) فيعطي لعلاماته امتدادات أوسع عبر ثلاثيته فيقول "العلامة او المصورة هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما، وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أوربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها اسمها (مفسرة) للعلامة الأولى، ان العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعتها وهي لا تنوب عن تلك الموضوعات من كل الوجهات بل ينوب عنها بالرجوع الى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً (ركيزة) المصورة"[2].

هذه العلاقة الجدلية بين الثالوث المركب وبين المرسل والمرسل اليه، حتمتها قوانين السيرورة لإنضاج المعنى الدلالي للعلامة واستمرارية عملها بلا انقطاع، والتوليد العلاماتي وتحولاته الديناميكية، فالعلامة لا تشكل في إطارها الوظيفي الا بإشارتها الى علامة أخرى ومعنى دلالي اخر أي لا تقتصر على شكلها الايقوني بقدر ما تترجم نفسها الى علامات أخرى رامزة الى ابعادها التاريخية او القومية او الطبقية، هذه السيرورة او الديناميكية لا تحدث فقط عند النقطة الزمنية حال بث العلامة الى الطرف الثاني بل هي سيرورة حركية تأويلية لامنتهية.

العلامة ومرجعيتها الفلسفية

مدخل الى فلسفة العلامة

منذ أن غادر الإنسان كهفه باحثا عن الحقيقة في صراعه مع الوجود، كان ميالا للسؤال عن الأشياء وكينونتها والكون وظواهره، وفي حيرته هذه

---

(1) ديكرو، اوزوالد وجان ماري شايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص 195.

(2) بيرس، تشارلز سوندرس، مصدر سابق، ص 138.

كانت تعتمل داخله سيرورة المعرفة، تحاوره للخروج من مازق السؤال فان "الإنسان كائن رمزي بكل المعاني التي يمكن إن تحيل عليها كلمة رمز، فهو يختلف عن كل الموجودات الأخرى من حيث قدرته على التخلص من المعطى المباشر، وقدرته على الفعل وتحويله وإعادة صياغته وفق غايات جديدة"[1]، وفي ظل هذه القدرة وغياب منطق العقلانية واستفحال صراع الوجود كان عليه الولوج الى عوالم جديدة ليكون منسجما مع رغباته ومحيطه الصعب ومعرفته الوليدة، مما حتم عليه صياغة أساليب تعبيرية مبتكرة أدت الى بروز مرحلة جديدة في فهمه ووعيه الوليد، فرقص وغنى، وبكى وضحك، وفكر وتساءل، وكان عليه ان يعرف كيف يتعلم أكثر للحفاظ على مكاسبه هذه وان يدعم علاقاته الناشئة، فكشف بفطرته علاقته مع الأشياء مع الظواهر مع الآخرين فكانت (العلامة) أي التواصل مع أبناء جنسه ومحيطه والتي من خلالها استطاع ان يكشف الأشياء وما وراءها في مخيلته او التي يحس بوجودها او يصوغها ميتافيزيقيا لا التي يراها امام عينيه فقط، وهذا ما جعله يشعر بظلها او بدائلها او من يعوض عنها في غيابها او حضورها، ورغم هذا التقدم الحاصل في فهم الإنسان والنزعة لهذا التواصل ظل قاصرا في (انطولوجيته)* أي بمعنى العلاقة الدقيقة الشائكة بينه وبين محيطه المعقد انه بحاجة الى فلسفة ما كي يصل الى المعرفة الكاملة ولا يبقى أسير تساؤلاته وحيرته فكانت "الفلسفة محاولة الإنسان فهم ذاته فهما عميقا لا سطحيا .. وتصبوا الى مفتاح يحل اللغز الإنساني"[2]؛ هذا التزاوج بين الوعي المعرفي الوليد ومحاولته حل اللغز والولوج الى عوالم جديدة،

---

(1) بنكراد، سعيد: السيميائيات، النشأة والموضوع، في: مجلة عالم الفكر، المجلد35، الكويت، 2007، ص 7.

* الانطولوجيا: تعني هذه الكلمة الامور العامة التي تشمل جميع الموجودات(الواجب، والممكن، والجوهر، والعرض)، ينظر: مغنية، محمد جواد: مذاهب ومصطلحات فلسفية، (قم: دار الكتاب الاسلامي، 2007)، ص 228.

(2) غزول، فريال جبوري: مصدر سابق، ص 14.

حتمت عليه المضي نحو اكتشاف ذاته أكثر ومعرفة مديات علاقاته بظواهر الكون، فظهر صراع فلسفي فلسفي بين الرمز كونه مدركاً طبيعياً لكل الموجودات ومنها البشر وحتمية الوصول له وفهمه في ان واحد ، هذه الازدواجية لم تكن إلا سيرورة لعقدة البشر في خلق المشكلة وحلها فقد "يظهر تاريخ الرمزية بان كل شيء يمكن ان يتخذ أهمية رمزية لمدركات الطبيعة (كالحجر، النبات، الحيوان، البشر، الجبال، الشمس، القمر)، الحقيقة ان الكون كله هو رمز كامن، الانسان بميله الى صناعة الرمز يحول المدركات او الأشكال بلا وعي منه الى رموز ويعبر عنها في دينه وفنه البصري"[1]، ان المشكلة التي حصلت في وعي الانسان ومحيطه المعقد، جعلت الاشتباك قائماً ولا يتوقف بينه وبين المزيد من المعرفة ومن ثم فهمه للعلامات التي تحدد علاقاته الاجتماعية وعناصر إنتاجه وسلوكه ونمط عيشه" والحاصل ان السلوك السيميائي هو نتاج عوالم التجريد والتعميم والرمز، ولا يمكن ان يفهم ويستوعب ويؤول الا باعتباره مسمارا داخل عجلة تجريدية لا تتوقف عن الدوران والحركة"[2]، هذه السيرورة المعقدة في السلوك السيميائي(الفطري) قد مهد للإنسان ان يجعل التوازن قائما بين فهمه الواعي المستجد وبين الحضارة ومتطلباتها ، ومن هنا فقد بدا الانسان بالولوج الى عالم سيميائي متشعب ولكنه واضح وميزته القوة، فالعلامة في الفهم الفلسفي قدرتها على تغير نفسها باضطراد وبالتالي تغير معناها الدلالي بشكل لا منتهي "فالقوة تعني تغير الموقع"[3].

---

(1) يونغ كارل، غوستاف: الانسان ورموزه، تر: سمير علي، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية، 1984)، ص 345.

(2) بنكراد، سعيد: السيمياء، النشأة والموضوع، مصدر سابق، ص9.

(3) بارت، رولان: هسهسة اللغة، ت: منذر عياش، (حلب: مركز الانماء الحضاري، 1999)، ص 246.



وعبر مسارات العلامة او الإشارة تاريخيا فرضت تواجدها من خلال حتمية أهميتها للبشرية فانتقلت "من الشكلية القديمة والايديولوجيات الدينية في العصور الوسطى الى العلم الحديث عبر المنطق واللغويات وكيف خرجت من المفهوم الثابت لإنتاج شكلي للمعنى الواحد- شكل القياس اليوناني أي الاعتراف بوجود ممارسات دالة مختلفة لها أنظمتها الخاصة التي تحكم علاقة نوعية بين الرمز والواقع"[1] ، ومن خلال هذه المسيرة حاول رجال هذه الحضارات الوصول بقصد او بدونه من مفهوم العلامة ودلالاتها البسيط الى ترسيخ المفهوم المعاصر لها بكل تعقيداته وإشكالاته.

مفهوم العلامة في الفلسفة الهندية

استطاعت الفلسفة الهندية ان تسيطر على مكونات الفكر والنفس والجسد، وكانت بذلك عقلانية في طرح مفهوم المعنى والثبات منه، فقد صاغت فكراً بعيداً عن التفلسف والجدل السوفسطائي، لذا كان الربط بين اللفظ والمعنى من اهتماماتهم في جعل العلامة انسيابية بينهما بعيدة من التعقيد الصرفي والنحوي في اللغة ومدركاتها في المنطق، بالرغم من وجود جدل مادي حول هذه العلاقة المحورية بين اللفظ والمعنى" فمنهم من رفض فكرة التباين بين اللفظ والمعنى قائلا ان كل شيء يتصور مقترنا بالوحدة الكلامية الدالة عليه... ومنهم من صرح بان العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة قديمة وفطريه او طبيعية... وهم يعتبرون نشأة اللغة على أساس من محاكاة الأصوات الموجودة في الطبيعة، ومنهم من قال بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان، ومنهم من رأى ان الصلة بين اللفظ والمعنى مجرد علاقة حادثة ولكنه

---

(1) رشيد، امينة: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، في: كتاب مدخل الى السيميوطيقا، مصدر سابق: ص 49.

طبقا لإرادة الهيه"[1]، ووفق هذه التباينات في شكل العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد جاءت بعلامات نمطية بعيدة عن التفسير التأويلي وأخذت صيغة ايقونية في الثبات والحركة والفعل، وقد قسم النحاة الهنود العلامة الى أربعة أقسام للدلالة على الأشياء وهي:

1. " قسم يدل على مدلول عام او شامل (رجل)
2. قسم يدل على كيفية (طويل)
3. قسم يدل على حدث (جاء)
4. قسم يدل على ذات (محمد)"[2].

ان عمر (العلامة) في الفلسفة الهندية الموصول بـ(القرن الخامس والسادس قبل الميلاد) وبالرغم من بساطتها وعلاقتها الفطرية بين اللفظ والمعنى، هي شاملة في عملية التعريف بكل مقاييس الموجودات الحياتية من وصف وحالة وكيفية وذات، وان ابتعاد هذه العلامة عن الحراك الذهني في الربط الرمزي بين اللفظ ومعناه هو صفة ربما كانت موازية للتفكير في الفلسفة الهندية البعيد عن التعقيد.

مدخل الى (العلامة) في الفكر الفلسفي اليوناني

مر الفكر الفلسفي اليوناني في فترة خصوبته عند القرن الخامس ق.م، واسس نظريات في الفن واللغة والسياسة والاقتصاد، متطابقا مع التنوع الفكري المعقد لمجموعة من الفلاسفة اليونان، فمن فكر الفيثاغورسيين المعقد الى جدل السوفسطائيين الى صرامة (سقراط) ونظريات (افلاطون) في المثل وجمهوريته المثالية وتنظيرات (ارسطو) في الفن والشعر والخطابه، الى ما ورائية الرواقيين

---

(1) عمر، احمد مختار، مصدر سابق، ص 18-19.

(2) المصدر نفسه، ص 19.





وعشرات الفلاسفة والمدارس المتباينة المناهج، فان "العقلانية الاغريقية من افلاطون الى ارسطو وكل من يدور في فلكها قد ابتنت على مبدأ مفاده ان المعرفة هي امساك بالسبب، ان تعريف الله انطلاقا من هذا الرابط معناه تحديد سبب يقصي كل سبب اخر، فلكي تكون قادراً على منح العالم تعريفا سببيا يجب بالضرورة ان نستحضر فكره وجود سلسلة وحيدة الاتجاه"[1]، كما هو الحال في العصر الحديث وصراع المذاهب فيه، كان الفكر اليوناني يشهد صراعا بين المادة والفكر او المادة والصورة المثالية او بين الواقع والخيال، فقد ترتب عليه اختلاف الرؤيا المنهجية لفكرة الإدراك الحسي للانسان وصورة الخيال في ذهن المتلقي في الوقت نفسه، أي أتعيش في عالم الوهم والتخيلات ام تبقى في الأرض مدركا سحرها وشرها فهناك "رسم مشهور لرؤفائيل، ترى فيه افلاطون يشير بالبنان الى السماء بينما يشير (ارسطو) الى ادنى الى الأرض، المغزى هنا واضح: ان الاتجاه الافلاطوني في التفكير هو الابتعاد عن العيني او الملموس والاقتراب من مجال الصورة او المثل المجردة بينما يظل "ارسطو" على صلة بوقائع التجربة رافضا الخوض في منطقة النظر الذي لا يخضع لرقابة"[2]، وهذا يقود الى صراع ثان بين المنطق والتشكيك المجرد، او بين نظريتين كلتاهما ينظر الى الحياة والأشياء بأبعاد غير متساوية بالرغم من الادعاء الوصول الى الحقيقة لا غير، ومن هنا فقد بدا الفلاسفة بإيصال أفكارهم وقناعاتهم من خلال: الحوارات والجدليات والأدلة والبراهين ومن خلال اللغة "والإيمان بالكلمة

---

(1) ايكو، امبرتو: التاويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004)، ص 25-26.

(2) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، تر: انور عبد الملك، (بيروت: دار الحقيقة، 1987)، ص 34.

والشك فيها يكون المشكلة التي رآها التنوير الاغريقي في العلاقة بين الكلمة والشيء وبذلك تغير دور الكلمة، من تقديم الشيء الى استبداله بها"[1].

هذا التقديم والتأخير في دلالة الكلمة من تقديمها للشيء أي استبدالها او تغير في لفظها او معناها، تكون الحس الدلالي اليوناني ورأى مفهوم (العلامة) على أنها وضوح للمعنى مضافا اليه تغييره وقت الاحتياج، هذا التكوين العلاماتي للكلمة وما تنتجه من معنى دلالي صوري في ذاكرة المرسل وتلقيه بفهم ثابت او متغير، كان حافزه أهناك تغيير دلالي في اللفظ يفهمه المتلقي على أساس ازدواجية المعنى له، ام هو خاضع لايقونية ثابتة المحتوى لا لبس فيها "فالنظرية المواضعاتية تعتد بالاستعمال اللغوي غير الملتبس الذي يمكن بلوغه بالتواضع والممارسة كمصدرين وحيدين لمعنى الكلمات، بينما ترى النظرية الأخرى ان هناك تواضعا طبيعيا بين الكلمة والموضوع الذي يصفه مفهوم (الصحة) الناتجة عن التطابق مع الشيء الخارجي"[2]، ومن هنا تبرز أهمية الكلمة في التفكير الدلالي عند اليونان في إشارتها الى معنى ايقوني ومتغير دلالي، على أساس التفكير المنطقي لرؤية الأشياء من منطلق فلسفي شامل "فنجد مصطلح سيميوطيقيا في اللغة الافلاطونية الى جانب grammatike الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمجاً مع الفلسفة او فن التفكير، ويبدو ان السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها الا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل"[3] وهذه إشارة واضحة الى اتساع عمل العلامة باتجاهات عدة وأنماط مختلفة.

---

(1) غادامير، هانز جورج: الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، (طرابلس: ليبيا، دار اويا، 2007)، ص 530.

(2) غادمير، هانز جورج: مصدر سابق، ص 531.

(3) توسان، برنار، مصدر سابق، ص 37.

-العلامة عند الفيثاغوريين

كان الفكر الفلسفي الإغريقي وما زال مثار جدل لا ينقطع، لغناه وتشعبه الفكري المعقد، فليس هناك اتجاه محدد لمدرسة، او فكر فلسفي، تتشابه فيه الاتجاهات والأفكار فالجميع ينظر بمغالاة لقيمة إنتاجه الفلسفي على الصعيد المادي او الروحي او الرؤية الميتافيزيقية للكون والعلة والسببية، ولعل ابرز هذه التناقضات متمثلة في المدرسة الفيثاغورية، إذ كان هدفهم تقشف الروح والجسد معا، لان الجسد هو مصدر الشقاء والروح فانه "بعد الموت تهبط النفس الى الجحيم تتطهر بالعذاب ثم تعود الى الارض تتقمص جسما بشريا او حيوانا او نباتا"[(1)]، ففكرة التناسخ هذه هي معنى تحريم النفس وانفصالها عن الجسد وبقائها بعد فنائه، وهذا قاد الى تبني لمفهوم العددية في النظرية الفيثاغورية وارتباطه بالقيم المنطقية لمعنى الوجود والتسلسل الزمني والمكاني لمعنى الأشياء في هذا الكون الساخط "فالإعداد كانت ترد في ذهن (فيثاغورس)* على هيئة أشكال، وارجح الظن انه تصور العالم مؤلفا من ذرات، والاجسام تشكيلات من ذريرات رتبت على اشكال مختلفة"[(2)]، فمن جوهر العدد خلق الانسان ومنه يعود منسوخا من جديد، ومن هذه النظرية الحسابية لكونية العقل ثم الجسد، جاء مفهوم (العلامة ودلالتها عند الفيثاغوريين)، فالارقام تنتج ارقاما ونتائج

---

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار القلم، ب.ت)، ص 24.

* فيثاغورس: روى بعض المؤرخين ان فيثاغورس (572-497ق.م) من اصل فينيقي، ومن مواليد (صور) الا ان اكثر الروايات تجعل مولده في جزيرة (ساموس) وتثبت انه هجر وطنه حوالي (532ق.م) واستوطن صقلية حيث تخلق حوله طلاب الحكمة يذهبون مذهبه في الامتناع على اكل اللحوم وبعض الحبوب، وعن اتخاذ الالبسة من جلد الحيوان وما الى ذلك مما يعود الى اعتقادهم بالتناسخ)، ينظر: الفاخوري حنا وخليل الجر، تاريخ الفلسفة العربية، (بيروت: مؤسسة بدران، 1966)، ص 29.

(2) رسل، برتراند: تاريخ الفلسفة الغربية: تر: زكي نجيب محمود، (القاهرة: لجنة التاليف والترجمة والنشر، 1978)، ص 68.

مغايرة، ومن ثم فان الدال مع المدلول ينتج نمطا اخر للمعنى ولا تقف ساكنة عند رقم او نتيجة واحدة او معنى واحد لا يتبدل فان "ما يطرا على معاني الالفاظ من تغيرات كثيرا ما يكون كبير الفائدة جدا والتامل العاطفي والوجداني عند فيثاغورس كان يفهم بمعناه العقلي ويتمثل في المعرفة الرياضية"[1]، ان المتغير موجود ومرغوب بين اللفظ ومعناه، وعليه فان التعبير الدلالي وارد وان اللفظ لا يعطي معناه الصريح المباشر، وعليه فان الفيثاغورية تؤمن بان الصورة الذهنية قد لا تكون مشتركة بين المرسل والمتلقي او ربما تتطابق ضمن فكرة العدد اللا منتهي.

العلامة عند السوفسطائيين

كان سلاح السوفساطئيين هو الكلمة والجملة وصياغتها في منطق يغلب عليه الشكل الزخرفي بعيدا عن المضمون، ساعين الى التزويق اللفظي، لذا فقد اعطوا مسافة بين اللفظ ومعناه، بعيدا عن التطابق المعنياتي المباشر او المتغير المعقول، فجعلوا تلك المسافة متوارية بين المادة والادراك الذهني او الصوري، غائبة عن تحديد واضح للفظة ومدلولها "ولم يكن ليتم لهم غرضهم بغير النظر في الالفاظ ودلالتها والقضايا وانواعها والحجج وشروطها والمغالطة واساليبها"[2]، وفي مثل هذه الحالة كانت (العلامة) تبتعد كثيرا عن ايقونيتها وتقترب من فضاءات التشويش في مدركاتها، وبذلك يقف الاخر في حيرة المعنى، هذه الضبابية في الفكر السوفسطائي، وتغليبهم الشكل على المضمون جعل من مفهوم العلامة عدم رضوخها لمنطق العلاقة التوافقية العقلانية بين الدال والمدلول فقد جاءت مشوشة في صياغتها للمعنى "وكثيرا ما يلجا السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية وكغيرهم يستخدمون اللغة للايحاء والاقناع، ولكنهم لا يتقيدون

---

(1) المصدر نفسه، ص 66.

(2) كرم، يوسف: مصدر سابق، ص 45.

كفيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية، ولهذا يجب ان نبحث عن المضمون"[1]، هذه الضبابية في المعنى الدلالي لا ينظر اليه كعلامة تحتاج الى تاويل بقدر ما هو غياب عن حقيقة الثوابت بين (العلامة ودلالتها) لان العلامة، ترتبط تلقائيا بالرمز او الشفرة، فيعني انها ذات خلفية قائمة على فكر تاويلي مقصود يعطي اكثر من طريق في فهم المعنى ولكنهم جعلوها عكس ذلك في نمط تفكيرهم فان "انطباعي الشخصي قد يكون ان الارض مسطحة ولكن الحقيقة هي انها مستديرة"[2]، هذه المغالطة للعلاقات في فهم المعنى قد جعلوها نقطة ارتكاز ثابت في منظورهم المشوش، بل اكثر من ذلك فقد اتجهوا نحو محاججة غير عقلانية في ازدواجية الانطباع الدلالي الممزوج بفلسفة لفظية محيرة في "كل من افعال التفكير يجب ان يكون هناك مصطلحان بالضرورة: انني انظر الان الى هذا المكتب وافكر في هذا المكتب، هناك (الانا) التي تفكر، وهناك المكتب المفكر فيه، (انا) فاعل الفكر والمكتب هو موضوع الفكر، بصفة عامه الفاعل هو الذي يفكر والموضوع هو ما يجري التفكير فيه"[3]، هذه الازدواجية في المعنى حتمت ازدواجية اخرى في التلقي، وبات الامر لا يعني رمزية الاشياء بقدر ما يكون حيرة الرمز نفسه.

---

(1) هلال، محمد غنيمي: النقد الادبي الحديث، (بيروت: دار العودة، 1973)، ص 44.

(2) ستيس، وولتر: تاريخ الفلسفة اليونانية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1984)، ص 103.

(3) المصدر نفسه، ص 103.

العلامة عند سقراط*

كان سقراط ميالا الى الابتعاد عن المراوغة اللفظية في طروحاته الاخلاقية فقد كان يؤمن بمبدا الحد بين الحقيقة والاشياء أي ان اللفظ يعطي معناه الواضح الصريح مبتعدا عن فكر السوفسطائيين الخالي من قيم الحقيقة والمعنى وبذلك فان العلامة تعني التطابق الحسي والفكري بين الدال والمدلول في انتاجه الدلالي فكان " يرى ان لكل شيء طبيعة او ماهية هي حقيقته يكتشفها العقل وراء الاعراض المحسوسة ويعبر عنها بالحد، وان غاية العلم ادراك الماهيات"[1]، ومن ذلك فان (سقراط)، لا يخرج عن التكوين المادي للعلامة ضمن ايقونيتها حتى في ادراكها الحسي والمادي او في صورتها المتخيلة "عندما نكون واعين مباشرة بوجود أي شيء جزئي، انسان، شجرة او بيتا او نجما، فان هذا الوعي يسمى ادراكا حسيا، وعندما نغلق اعيننا فاننا نكون صورة ذهنية لمثل هذا الشيء، هذا الوعي يسمى صورة خيالية او تمثيلا"[2] ، وفي كلتا الحالتين فان العلامة عند سقراط ثبوتية تنبع من الحقيقة وتبتعد عن فكرة النوع الثاني منها أي بمعنى ان التأويل هو مرادف للخداع، ومن ثم فان فلسفته صادقة وهو يدرك ان الاتجاه لا يمكن ان يتفرع الى وجهات عدة، ويعطينا (سقراط) اكبر ثبوتية للعلامة عندما يرفض الصيغ الازدواجية وعلاقتها بالحقيقة بقوله: "لا استطيع ان أدرج صفة البياض في فكرتي العامة عن الجياد، وذلك لأنه بالرغم من إن بعض الجياد بيضاء فان بعضها الاخر ليست بيضاء لكنني استطيع ان أدرج صفة

---

* سقراط: فيلسوف يوناني، ولد في اثينا نحو سنة (469ق.م) ونحن لا نكاد نعرف عن حياته شيئا لولا بعض ما رواه خصومه والمعجبون به، وقد اشتهر بنزاهته ورسوخ عقيدته، كما اشتهر بتجرعه السم في سبيل تلك العقيدة. ينظر: الفاخوري، حنا وخليل الجر، مصدر سابق، ص 37.

(1) كرم، يوسف، مصدر سابق، ص 52.

(2) ستيس، وولتر، مصدر سابق، ص 124.

الفقاريه لان جميع الجياد تشترك في كونها حيوانات فقرية"[1]، ومن هذا المنطلق حدد (سقراط) منطقه في سكونية العلامة ضمن فهمها الايقوني الثابت ووحده اللفظ وصياغة المعنى ومن ثم فان الدلالة تعني ذلك المعنى لا غير.

العلامة عند افلاطون*

إن أهم الخصائص التي رافقت الفلسفة اليونانية، هي التفريق بين العقل والمادة أي بين الإدراك الذهني والأشياء، هذه التفرقة كانت تعني استقلالية التفكير العقلاني عن الارتباط القسري بالمادة او الصورة المدركة التي إمام العين، على أن هذه التفرقة لا تعني السكونية في التفكير والحراك الذهني للوصول الى معنى الأشياء، لان الفكر الفلسفي اليوناني كان قائما على السببية وتعليلاتها و(افلاطون) كان ميالا الى المحاورات والجدليات لإثبات فلسفته والإقناع بها فقد كانت "الطريقة التي اتبعها افلاطون في دراساته، هي طريقة الحوار والنقاش الجدلي والمثل الخرافي، والحوار كما لا يخفى طريقة الحركة والحياة، والنقاش الجدلي الذي يعالج الأمور طردا و عكسا، طريقة الوضوح والإيضاح، والمثل الخرافي تعبير شعري عن الحقائق المجردة يقرب المعاني الى الأذهان"[2].

ان(افلاطون) يرفض التناقض بين الفكرة والمادة او بين الإدراك الذهني وتصوره المادي على اساس تناقضات حسية مشوشة، فهو يؤمن بطبيعة العلاقة بين هذه المكونات على اساس ان الكلمة هي مفتاح المعنى والعلاقة بينهما قائمة على

---

(1) ستيس، وولتر، مصدرسابق، ص 124.

* افلاطون: فيلسوف يوناني، ولد في اثينا(427-347ق.م) وكان من اسرة اثينية عريقة في المجد، وكان ابوه يدعى ارستون، وامه تدعى فريقتيونة... ومن المحتمل ان يكون افلاطون قد اشترك في اخريات حرب البلوبونيز (بين اثينا وسبارطة) ينظر: بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ج1، (قم، منشورات ذوي القربى، 1427هـ)، ص 154.

(2) فاخوري، حنا وخليل الجر، مصدر سابق، ص 40-41.

اساس حميمي متفاعل، ومن هنا فان العلامة عند (افلاطون) هي علاقة طبيعية بين الدال والمدلول أي بين اللفظ ومعناه، وربما "كانت أقدم مناقشة لوظيفة العلامة اللغوية ومعناها، هي التي أوردها افلاطون في حواريته (كراتيلوس)، حيث يبرز الصلة او الرابطة بين صوت اللفظ ومعناه باعتباره نتيجة عوامل الطبيعة في مقابل عوامل العرف"[1]، لذا فان الظاهرة الافلاطونية تقترب من ايقونية التماثل الصوتي اللغوي للكلمة باتجاه معناه الواضح، أي ان كل لفظ او صوت يرمز الى معنى وينشا ما يسمى بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها، وافلاطون "باصراره على وجود العلاقة الحميمة بين الكلمة وما تدل عليه، فقد كان مأخوذا بسحر الكلمة مغتبطا بشفافيتها انطلاقا من اعتقاده ان اللغة ظاهرة طبيعية"[2]، وبالرغم من أن الكثيرين شككوا بطروحات (افلاطون) واستمراريته بها، ربما سبب تطور معالم اللغة وتشابك الالفاظ او تطور ذهنه المعرفي "وكان اتجاه افلاطون نحو العلاقة الطبيعية الذاتية مدعيا ان تلك الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في بدء نشأتها ثم تطورت الألفاظ ولم يعد من اليسير ان نتبين بوضوح تلك الصلة او نجد لها تعليلا وتفسيرا"[3]، ولا يوحي هذا التشكيك بقدر من الاهمية لان (افلاطون) في كل أطروحاته لاسيما في نظرية (المثل) و (الكهف) واستمرارية خضوعهما الى الربط بين الإدراك الذهني والحسي أو عملية التصور الذهني لا على أساس المعنى فحسب، بل وصف هذا المعنى "لان كلمة (موجود) لا يكون لها معنى إلا إذا نسبت الى وصف لا الى اسم وبهذا نتخلص من الوجود على اعتبار ان شيء من الأشياء التي يدركها العقل في

---

(1) عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة، (بيروت، مكتبة لبنان، 1996)، ص 208.

(2) مجاهد، عبد الكريم: العلاقة بين الصوت والمدلول، في: كتاب دراسات في اللغة، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص 63.

(3) عمر، احمد مختار: مصدر سابق، ص 18.

الموضوعات التي يتعلق بها إدراكه"[1]، وعليه فان الخلاصة تتجه الى مفهوم العلامة ودلالتها الطبيعية بين اللفظ ومعناه أي بين الدال والمدلول لإنتاج معنى ذاتي طبيعي.

العلامة عند (أرسطو)*

الملاحظ في فلسفة اللغة عند أرسطو، هو ارتباط المعنى بالمرجعية النفسية، لصاحب المعنى، ومن ثم فان الكلمة توازي الحالةالمنطقيه في أحوالها وعلتها، لذا: "ينبغي ان نضع أولا ما الاسم وما الكلمة، ثم نضع بعد ذلك ماالايجاب و ما السلب وما الحكم وما القول، فنقول ان ما يخرج بالصوت (دال) على الاثار التي في النفس وما يكتب دال على ما يخرج بالصوت"[2]، فارسطو غير (افلاطون) في مفهوم العلاقة بين اللفظ ومعناه فـ(افلاطون) يعتقد بالعلاقة الطبيعية بين الكلمة وما تدل عليه أي ارتباط الصورة الصوتية بصورة خارجية قادرة على فرز المعنى الدلالي من دون عناء، اما (ارسطو) فان العلاقة لديه باتت عرفية بين اللفظ ومعناه، ورفض فكره الطبيعة بينهما فهو "يتزعم فريقا اخر يرى ان الصلة بين اللفظ والدلالة لا تعدو ان تكون صلة اصطلاحية عرفية تواضع عليها الناس"[3]، ويشرح (ارسطو) ذلك بعدم تساوي المدلولات المنتجة من اللفظ بسياق واحد ومن ثم فان المعنى متغير عرفيا من خلال احالته من سياقه اللفظي فكما "ان الكتاب

---

(1) رسل، برتراند، مصدر سابق، ص 239.

* ارسطو: ولد ارسطو في اسطاغيرا (384-322ق.م) وكان ابوه (نيقوماحوس) من جماعة الاستقلابيين، وهي نقابة الاطباء في بلاد اليونان... ومؤلفات ارسطو، تربو عن 82 عنوان منها تتالف 550 مقالة في المنطق والطبيعة والاخلاق والميتافيزيقة والشعرية. ينظر: بدوي، عبد الرحمن: مصدر سابق، ص 98-99.

(2) ارسطو طاليس: العبارة، شرح الفارابي لكتاب ارسطو في (العبارة)، تحقيق ولهلم كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960)، ص 24.

(3) عمر، احمد مختار: مصدر سابق، ص 18.

ليس واحداً بعينه للجميع لذلك ليس ما يخرج بالصوت واحداً بعينه لهم"[1]، ويؤكد (ارسطو) هذه الحقيقة بجملة بسيطة في كتابه (العبارة) بقوله "وليس كل قوم بجازم"[2]، وينفرد (ارسطو) في موضوع العلامة ودلالتها عن كل الفلاسفة بربط الحالة بالقيمة الدلالية المنتجة، أي وجود فرض الحالة المعنوية في اللفظ ومن ثم المعنى العام أي احالة العلامة الى مسببات تكوينها قبل احالتها الى معناها الدلالي الاخير وهكذا "يختلف تعريف الجدلي وعالم الطبيعة لاحوال النفس كالغضب مثلا، فالجدلي يعرفها بانها الرغبة في الاعتداء وعند عالم الطبيعة، هي غليان الدم المحيط بالقلب فاحدهما ينظر الى (الهيولي)* والثاني الى الصورة او المعنى لان المعنى هو صورة الشيء الا ان هذا المعنى اذا اردنا وجوده فيجب ان يتحقق في هيولي معينة"[3]، وهذا اشبه بالعلامة الاشارية عند (بيرس) الذي يحدد بين العلامة ورمزها (دخان يعني ناراً) او تقترب من الرمزية في العلاقة العرفية بين الدال والمدلول (الطير الابيض يعني حمامه السلام)، ولقد احال (ارسطو) دلالة علامته الاشارية او الرمزية الى اختلاف تسلم المعنى من اللفظ في الاولى وفي الثانية الطبيعة الايحائية لمعنى الكلمة وصياغتها ونمطيتها واسلوبها فلو "قلنا ان من العلامة ان انسانا ما مريض لانه مصاب بحمى او ان امراة ولدت لانها ذات لبن فتلك علاقة ضرورية"[4]، واذا كان (ارسطو) قد اشار بوضوح الى اشارية وعرفية العلاقة بين الدال والمدلول أي بين اللفظ ومعناه، فانه لم ينس ولو

---

(1) ارسطو طاليس: العباره، شرح الفارابي لكتاب ارسطو في العبارة، مصدر سابق، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

* الهيولي: وهي مرادفة للمادة والجسم، القابل للصورة الجسمية والنوعية(أي تمام حقيقة الشيء وماهيته) ينظر: مغنية، محمد جواد: مصدر سابق، ص 270.

(3) ارسطو طاليس: كتاب النفس، تر: احمد فؤاد الاهواني، (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، 1949)، ص 7.

(4) ارسطو طاليس: الخطابة، ت : عبد الرحمن بدوي، (بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980)، ص 34.

بالاشارة الى ايقونية العلامة كمفهوم ملازم سنته طبيعة اللسان واللفظ والغاية الفطرية في الانسان، فارسطو يمزج بين المادة والصورة على اعتبار ان الاثنين يكونان بالفطرة والطبيعة معنى العلامة ودلالتها، ويركز (ارسطو) على المزاوجة بين الحالة ومسبباتها ثم احالتها الى وجودها الدلالي المنطقي و"الدليل على ذلك ان اللسان لا يدرك الطعم اذ كان شديد اليبوسة، او شديد الرطوبة ومن هذه الحالة الاخيرة يحدث التماس من الرطوبة الاولية"[1]، وبذلك يكون ارسطو مهيمنا في فكرة العلامي ودلالاتها في عصره اليوناني المعقد.

العلامة عند الرواقيين*

جمعت الفلسفة الرواقية مختلف اتجاهات المعرفة واعتقدها تصورا وتركيزها على الفضيلة ومنطق الاخلاق، واحالته الى الفهم الفلسفي فان"للمذهب اراء منطقية وما ورائية، ولكن الاخلاق هدفه الاسمى وليس للموضوعات الاخرى من قيمة الا بقدر ما تتعلق باخلاق"[2]، لقد برع الرواقيون في اكتشاف السبل للوصول لغايتهم عبر جملة من التنظيرات، من ابرزها (الكلمة واللغة بشكل عام و (العلامة ودلالتها) بشكل خاص، فقد "ادرج الرواقيون المنطق داخل (اسم اللغة- علم الكلام) واشاروا الى ان الكلمات والجمل هي الامارات"[3]، هذا التركيز الطبيعي على اللغة والعلامة حفزهم على انشاء منظومة علاماتية خاصة بهم "الا ان فكرة انشاء مذهب خاص بالعلامات

---

(1) ارسطو طاليس، كتاب النفس، مصدر سابق، ص 80.

* الرواقية: مدرسة فلسفية تنسب الى الفيلسوف اليوناني زينون (حوالي 490-430ق.م) وكان يعلم تلاميذه في رواق وهو سقف في مقدم البيت، ومن تعاليم الرواقية، ان الحكيم لا يحزن على مافات، ولا يفرح بما هو ات، وان السعادة هي الفضيلة. ينظر: مغنية، محمد جواد، مصدر سابق، ص 244.

(2) الفاخوري حنا وخليل الجر: مصدر سابق، ص 66.

(3) يوسف، احمد، السيميائيات الواصفة، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص 28.

تتشكل مع الرواقيين. واستعمل (جالينس)** عبارة [سيميوطيكي] ومنذ ذلك الحين كلما تطرق باحث في تاريخ الفكر الغربي الى فكرة علم سيميائي... إلا وعرفه على انه (نظرية العلامات)"[1]، وهذا ما دفعهم الى تقسيم (العلامة) الى نمط ثلاثي الترتيب هو (المشار اليه- التصور الذهني- اللفظ)، وعلى هذا فانهم سبقوا (بيرس) في ثلاثيته المعروفة، ومهدوا الطريق الى المحدثين في صياغة نظريات مستقلة في التنظير السيميائي وقد كان (للكلمة) في تقسيمهم الثلاثي المعبر الدلالي للمعنى وإيصاله وتواصله من خلال احتوائها مضمون الفكرة الدالة على ذلك المعنى، ولكن هذه الكلمة ليس بالضرورة تحاكي معنى مباشرا او متفقا عليه او طبيعيا سواء كان في الإرسال او الاستقبال بل قد يظهر تأويليا يصل الى حد الرمز أو التشفير كما عند (بيرس) فهم "عندما يتحدثون عن العلامة، يبدو انهم يشيرون الى شيء واضح بصفة مباشرة يؤدي الى استنتاج وجود شيء غير واضح مباشرة"[2]. وحدد الرواقيون المعاني وفق مسبباتها الجدلية، ومن ثم فقد كانت العلامة نتيجة منطقية بوجود حالة منطقية بجانبها حيث "النور مشرق النهار طالع"[3] وأطلق الرواقيون على هذه العلامة (الشرطية) وثمة علامة تقترب جدا من ايقونية العلاقة بين اللفظ والمعنى على أساس علاقة التزامية بين الدال والمدلول اذ "يرى الرواقيون أن بين العلامة وبين الشيء الذي ومن وظيفتها ان تدل عليه علاقة التزام، فالدلالة بطبيعتها تكشف عن المدلول عليه"[4]، وبهذا

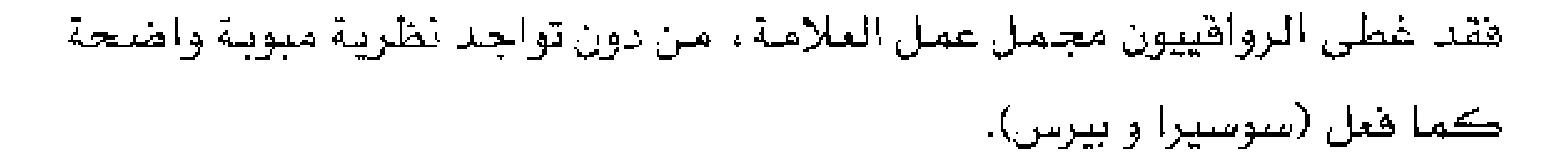
** كاوديوس جالينس: طبيب وفيلسوف يوناني حوالي (131-201م)، عرف باعماله في التشريح التي ترجمت الى العربية والى اللاتينية. ينظر: ايكو، امبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: احمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005)، ص 43-44.

(1) ايكو، امبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 43-44.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

(3) برهييه، اميل: تاريخ الفلسفة(ج2)، تر: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة، 1982)، ص 58.

(4) امين، عثمان: الفلسفة الرواقية، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1971)، ص 140.



فقد غطى الرواقييون مجمل عمل العلامة، من دون تواجد نظرية مبوبة واضحة كما فعل (سوسيرا و بيرس).

الدلالة مقابل العلامة في الفكر الفلسفي عند العرب:

درج الفلاسفة العرب القدماء والذين تناولوا مفهوم اللفظ ومعناه على استخدام مصطلح (الدلالة) بدل (العلامة) وبنفس المعنى والسياق "لان المصطلح الاول(الدلالة) ينتشر في مصنفات عربية قديمة تتصل بمجالات تقترب كثيرا من ماهية هذا العلم (العلامات) او (السيميولوجيا) في صورته المعاصرة"[1]، والسبب في عدم معرفتهم او استخدامهم (للعلامة) في مفهوم المعنى ولفظه بسبب اقتصار عملها على التسويم العلاماتي (الموقعي) على جلد الماعز او الجمال أو الحيوانات الاخرى ، إذ ... كانت تشير كلمة (السمة) الى نوع من الاشارات المتصل برسم علامة على جلد الحيوان بواسطة (الكي)، ومن هنا فقد تعاملوا مع (الدلالة) على انها علامة في ارتباط الدال مع المدلول او علاقة اللفظ بالمعنى إذ يقابل مفهوم العلامة في شكله السيميائي مفهوم الدلالة عند العرب بارتباطه بالفكر الديني وتسخيره بدلالة على التوحد بوجود الله، ومن هنا فقد كانت مفهوم الدلالة اشمل على وجود المعنى وصياغته وعمله من مفهوم العلامة عندهم، ومع توافق وتقارب المصطلحين فغالبا ما ترتبط الدلالة بالعلامة، فنقول (دلالة العلامة) وليس العكس لان النتيجة النهائية هو إظهار المعنى في كلتا الحالتين، لذا فقد اهتم الفلاسفة العرب بموضوع (الدلالة) لا كعلم مستقل او نظرية متفردة، بل كاتجاه يوحي بالمعنى وما ينشا عنه وتبنوه ضمن تقسيمات توحي بمصدره وما يرمي إليه من دون وجود سيرورة معقدة لإنشائه كما يحدث في ظهور العلامة وتطورها في وقتنا الحاضر، لذا فهم انشؤوا آليات محددة على مدى تحرك الدال مع المدلول

---

(1) عقاق، قادة: ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري واللغوي، في: كتاب محاضرات الملتقى الوطني الاول (السيمياء والنص الادبي)، مصدر سابق، ص 111.

لإنتاج المعنى إذ "شاع عند اللغويين والأصوليين والفلاسفة وفقهاء العرب ان الأشياء متعددة الوجود فهي موجود في الأعيان وموجودة في الأذهان وموجودة في اللسان، فالأول دال على المرجع وهو هنا ما يحدد الوجود الموضوعي للشيء والثاني (المدلول) أي المفاهيم ،اما الوجود الثالث فيحيل الى الدال وهو أداتنا الأولى في التعرف على العالم الموجود خارج الذات المدركة"[1] ان التطابق بين الدال والمدلول او عدمه لإثبات معنى ساكن أو متغير والحاقة بالزمن الموضوعي المرتبط بفكر الدلالة ذاتها جعل منها ذات فعل ديناميكي، لاسيما عند (ابن جني) ، في كتابه الخصائص او عند (عبد القاهر الجرجاني)، في كتابه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز فلقد "ميزوا اولا التأكيد الذي يتطلب ان يحكم عليه تبعا لملائمته مع الواقع، كما ميزوا النظام الذي يهدف الى تحويل الواقع، ثم ميزوا التقرير مثل "انت طالق" مكررة ثلاث مرات او (بعتك هذا الشيء الذي تقال في عقد صفقة) الذي ينتج بنفسه حالة الاشياء التي يصفها، ثم جمعوا الأخيرين غير القابلين للصواب والخطأ وعارضوهما مع الاول"[2]، ان الجانب التقريري هنا لا يعني ثبات الدلالة عند حدود الكلمة ومقرراتها بل يتعدى ذلك جوانب أخرى في التعبير الدلالي الواسع.

---

(1) بنكراد، سعيد: السيميائيات، النشأة والموضوع، مصدر سابق، ص 15.

(2) ديكرو، اوزوالد وجان ماري سثايفر، مصدر سابق، ص 105.

الدلالة عند (بن جني)* 320-392هـ

يفرق (بن جني) بين الكلام والقول ومدى ارتباط الكلمة واستقلاليتها بشكل واضح في معناها الواسع وما ترمز إليه، لأنها مفردة مستقلة لها كينونتها في التعبير وصياغته اما القول فيرتبط بمفهوم الجملة تمامها او نقصانها وفي إتمام التعبير من عدمه في صياغة محتوى فكرة ما او غاية ما "فكل كلام قول وليس كل قول كلاماً"(1).

ويركز (بن جني) على القول او الكلمة او المعنى من دون صوت او لفظ الا بالإشارة الحسية بقوله: "وقالت له العينان سمعا وطاعة، فانه وان لم يكن منهما صوت"(2)، انه معنى الدلالة الحسية مصدرها او تنفيذها، الإيماءة او الإشارة او الصوت المعبر يحس معه الانسان بحاجة صاحبه الى مبتغاة دون نطق بصوت او كلمة.

يصنف (بن جني) مرجعية الدلالة الى الظاهر التأويلي لاسيما عندما يذكر (الباطن الظاهر) أي قدرة الدلالة على تأويل مفهوم المعنى نحو تورية اساسها في العلم (اللغة السرية) في كشف او إخفاء شيء اخر غير ما يقوله الإنسان، وهذا يقترب كثيرا من التفسير النفسي في تأويل الكلام المنطوق ومقارنته بالتعبير في الوجه او الشفة او طبيعة النطق، وما يدور وراءه من اسرار ومعنى مغاير إذ يؤشر

---

* بن جني: هو عثمان بن جني، ولا يعرف من نسبة من وراء هذا، وذلك انه غير عربي وكان ابوه جني روميا يونانيا، ولد ابن جني في الموصل، ويقول ابن قاضي شبهه في طبقات النحاة: انه توفي وهو في سن السبعين، أي إن وفاته كانت في سنة 392 فان ولادته تكون في سنة 320 او 321 او 322 هـ نشأ ابن جني بالموصل وتلقى التعليم فيها وقد اخذ النحو عن احمد بن محمد الموصلي الشافعي المعروف بالاخفش. ينظر: بن جني، أبي فتح عثمان، مقدمة كتاب الخصائص، ج1، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990)، ص 7، ص 11-12.

(1) المصدر نفسه، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 25.

على قدرة المعنى لبيان حقيقة الدلالة على اختلاف مصادرها اللفظية وإرجاع مدلولاتها الى معنى صاحبها دون اختلاط، ويشير (بن جني) الى مفهوم (الظاهرة الصوتية) للمعنى الدلالي في التقطيع والاستمرار الصوتي للظواهر الطبيعية او الصناعية وارتباطها نحو استكشاف علاقاتها بالزمن وأهميته في صياغة المعنى في نهاية الأمر، قال الخليل: "كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا: صر وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر"[1]، أي ان استمرارية الصوت أطلق عليه (صر) أما المنقطع فكان (صر...صر) أي ارتباط الدلالة(العلامة) بالزمن والظاهرة الطبيعية للسياق اللفظي لمصدره، و(بن جني) يشدد في ان إنتاج الدلالة ومعناها مرتبط بالقيمة المصدرية لها أي ان قوة الدال والمدلول يعني قوة الدلالة، أي ان بتور الدال والمدلول او إحداهما يعني ضمور المعنى الدلالي "فاذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شي أوجبت القسمة له زيادة المعنى به"[2]، ويقسم (بن جني) الدلالة(العلامة) الى ثلاثة أقسام هي الدلالة اللفظية والصناعية والمعنوية ويشرح (بن جني) معنى هذه الدلالات حين يربط الدلالة اللفظية على معناها والدلالة الصناعية على الزمان، والدلالة المعنوية على فاعلها، فالدلالة اللفظية مرتبطة ارتباطا عضويا بين الدال والمدلول على قيمة المعنى الصوتي للفظ، أما الدلالة الصناعية فهي مرتبطة بالزمن الصوري للحدث الفعلي لمصدر الفعل، اما الدلالة المعنوية فهي قد تنحو باتجاه التأويل وذلك لارتباطها بفاعلها أي محركها الأساس، ومن ثم متلقيها بتساؤل وحيرة من يسمعها "الأ تراك حين تسمع ضرب قد عرفت حدثه وزمانه، ثم تنظر فيما بعد فتقول هذا فعل ولابد له من فاعل فليت شعري من هو؟ ما هو؟ فتبحث حينئذ أي ان تعلم الفاعل من هو وما حاله"[3]، وهكذا فان (بن جني) قد تخطى معنى

---

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 154.

(2) بن جني، ابي الفتح، مصدر سابق، ج3، ص 271.

(3) المصدر نفسه، ص 100.

(الدلالة) بمرجعيتها وارتباط الدال مع المدلول لتأتي في النهاية بمعنى واضح مرتبط بفاعل وزمن ولفظ.

الدلالة عند عبد القاهر الجرجاني ت 474هـ

يقدم (عبد القاهر الجرجاني) كشوفاته في صياغة الدلالة (العلامة) ومعناها في أهم كتابين له (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز)، إذ يطلق في هذا الأخير معنى المزاوجة في الوظيفة الدلالية واستعمالاتها في تقسيم الدلالة واتجاهاتها، كما يؤكد على العلاقة الحميمة بين اللفظ والصوت او الكلمة في تناسقية غايتها إدراك المعنى على أتم وجه، ليس بالمعنى التقريري او التطابقي او الطبيعي، بل بمعنى ما يرتضيه العقل من تأويل اختياري لهذا اللفظ او لغيره فليس "الغرض بنظم الكلم، ان توالت ألفاظها في النطق، بل ان تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[1].

أي ان العقل بما يعادل اللفظ قيمة المعنى وليس التطابق الصوري بين الدال والمدلول فحسب، فالإشارات كثيرة على أنواع وأنماط الدلالات في تقسيم (الجرجاني) لها وعدم اقتصارها على ايقونيتها عندما يقول: "... او ان تحتاج بعد ترتيب المعاني الى فكر يستأنفه لان تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهم يتخيل الى من لا يوفي النظر حقه، وكيف تكون مفكرا في نظم الألفاظ، وانت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا اذا عرفتها عرفت ان حقها ان تنتظم على وجه كذا"[2]، ويؤكد مرة ثانية على صياغة المعنى أو صناعته كما يريده صاحبه ومتلقيه، اذا كانوا لا يبغون قصدية التطابق بين اللفظ ومعناه حيث يتحدد المعنى من خلال التصوير الذي تحدثه نبرة انطلاق الكلمة وصياغتها او التعبير عن ذلك المعنى من فهم الامر وما يؤوله لمنطق الاول ومبتغاه.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز، (القاهرة، مكتبة الخانجي، 1989)، ص 49-50.

(2) الجرجاني، عبد القاهر: مصدر سابق، ص 52-53.

وكما يريد المرء الكلمة يريد المعنى وهذا هو بعينه دلالة تقترب من مفهوم العلامة الرمزية والتي لا تخضع للتوافق الطبيعي بين الدال والمدلول، ويقسم (الجرجاني) الكلام الى نوعين متصلين بمعنى الدلالي اللفظي فيقول: "الكلام ضربان ضرب انت تصل فيه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده فقلت خرج زيد، عمرو منطلق، وضرب اخر انت لا تصل منه الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض ومدار هذا الأمر على "الكناية او الاستعارة والتمثيل اذا قلت: طويل النجاد او قلت في المرأة "نؤوم الضحى"[1]، وهذا النوع الثاني هو بعينه قريب من العلامة الاشارية عند (بيرس) فطويل النجاد يعني طويل القامة، شجاع وقوي، وامرأة نؤوم أي مدللة وهو متصل بفعل الكناية في العربية، او عندما تقول رأيت أسداً، هو تشبيه الى الشجاعة في الرجل.

ويضيف (الجرجاني) مرة ثانية على رمزية الدلالة واللفظ القائم على استقلالية المعنى ومرجعيته القائمة على اختيار المحتوى التصريفي الحر فليس بالضروره "ان المعنى في هذا هو المعنى في ذلك بعينه، وان سبيلهما سبيل اللفظين يوضعان لمعنى واحد وفرق بين ان يكون في الشيء معنى الشيء وبين ان يكون الشيء الشيء على الإطلاق"[2] أي ليس بالضرورة ان يكون اللفظ يعني نفس الشيء المشار اليه بل ربما يعني شيئاً غير الشيء وهكذا.

---

(1) المصدر نفسه، ص 262.

(2) المصدر نفسه، ص 329.

الدلالة (العلامة) عند الرازي* 544-606هـ

لقد تأثر فخر الدين الرازي بأطروحات (عبد القاهر الجرجاني) لامتلاك هذا الأخير دراية كبيرة في مفهوم (الدلالة) واشتقاقاتها وتقسيماتها على حسب علاقة الدال مع المدلول او اللفظ ومعناه، فقد "اثر عبد القاهر في اتجاه الرازي البلاغي اثرا واضحا، دعاه لسبر غور كتابيه واستخلاص زبدتهما في كتاب واحد سماه نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز"[1]، حيث يقسم الرازي الدلالة الى (وضعية وعقلية) "فالوضعية كدلالات الالفاظ على المعاني التي هي موضوعة بازائها كدلالة الحجر والجدار والسماء والأرض على مسمياتها، واما العقلية فاما على ما يكون داخلا في مفهوم اللفظ كدلالة لفظ البيت على السقف الذي هو جزء مفهوم البيت"[2].

وجعل الرازي دلالته الثابتة (العقلية) بمثابة تقريرية متوازنة (سقف يعني وجود بيت) وهي بمثابة (دخان يعني وجود نار) كما في العلامة الاشارية عند (بيرس) ويركز (الرازي) على اهمية الكلمة في اعطاء المعاني، فيقسمها الى قسمين "افادة لفظية، وافادة معنوية فاما الافادة اللفظية فيستحيل تطرق الكمال

---

* الرازي: هو "محمد بن عمر، بن الحسين بن علي الملقب فخر الدين، الرازي المولد، القريشي التميمي البكري النسب، الطبرستاني النسب، واما لقبه(الرازي) فهو نسبة الى مدينة (الري) وهي نسبة على خلاف القياس، وقد الحقوا الزاي في النسبة تجاوزا، ولد الامام فخر الدين (بالري) في الخامس والعشرين من شهر رمضان سنة اربع واربعين وخمسمائة بالري، تلقى الرازي رعاية النشأة على والده (ضياء الدين عمر) وكان احد ائمة الاسلام مقدما في علم الكلام، توفي الرازي سنة606هـ في مدينة (هراه) ينظر: هلال، ماهر مهدي، فخر الدين الرازي بلاغيا، (بغداد: دار الحرية، 1977)، ص 37-39-40-41-56.

(1) المصدر نفسه، ص 29-30.

(2) الرازي، فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، (عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1985)، ص 39.



والنقصان اليها، فان سامع اللفظ اما يكون عالما بكونه موضوعا لمسماه او لا يكون، واما المعنويه فان اللفظ الى ما يلازمه من اللوازم"[1].

يرى الباحث ان ادراك (الرازي) للعلاقة الحميمية بين الدلالة ومعناها يعطي احتمالات تشوء معانٍ متعددة في الذهن قبل ان يدرك المعنى المراد او المبتغى وبذلك يغطي (الرازي) معظم اتجاهات الدلالة التي هي بصفة علامة من ايقونية الى اشارية الى رمزية او تأويلية مشفرة ضمن حدود معقولة.

الدلالة عند علي بن محمد الشريف الجرجاني* 740-816هـ

أعطى (الشريف الجرجاني) الدلالة(العلامة) شمولية بوصفها الحديث ايقونية واشارية ورمزية وربما تأويلية تصل الى التشفير، والذي اهتم باللفظ ومعناه وتحليليه العلاقات المتشابكة بين اللفظ ومادته الصوتية، وعلاقته بالصورة الذهنية، وجعل الفرز بين الصورة النهائية والمعنى المطابق لدلالة اللفظ محكوم الصياغة في مجمل تعاريفه في كتابة (التعريفات) وقد قسم (الدلالة) الى ثلاثية بالمعنى ألعلائقي بين الدال والمدلول فجعلها (دلالة عبارة) و (دلالة اشارة) و(دلالة اقتضائية) وكذلك جعل (الدلالة اللفظية الوضعية) بثلاثة اقسام ايضا وهي (المطابقة والتضمين والالتزام) ويعرف (الجرجاني) الدلالة بقوله "هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء اخر، والشيء الاول هو الدال، والثاني هو المدلول وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في

---

(1) المصدر نفسه، ص 40-41.

* الشريف الجرجاني: هو علي بن محمد الحسيني الشريف الجرجاني، متكلم بارز ومتصوف مشهور ولد في (جرجان) سنة 740هـ-1340م وتوفي في شيراز سنة 816هـ/1413م درس العلوم العقلية على قطب الدين الرازي (ت 776هـ/1365م) وافاد من مباحث العلامة الحلي (ت 732هـ/1325م) وكان الى جانب المامه بالعلوم النقلية من لغة وحديث وفقه ضالعا في المنطق. ينظر: الشريف الجرجاني، علي بن محمد: مقدمة كتاب التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، 1978، ص 3.

عبارة النص واشارة النص ودلالة النص واقتضاء النص"[1]، ان التمعن في هذا التعريف يجده قريبا من تعريف (العلامة) عند السيميائيين في الوقت الحاضر بإشارة شيء الى شيء اخر، وكذلك نصل الى غايات كامنة داخله، فهو عندما يقول كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء اخر وبحكم الإحالة على علم اخر فهو دلالة أشارية، وبنفس الاتجاه فان هذه الاحالة تعطينا معنى اخر وسيرورة اخرى وكانه يتبنى العلامة الرمزية او قريبا منها وقد نصل الى التاويل وعلاقته بالشفرة من هنا وهناك، ويقول(الشريف الجرجاني) عن الدلالة (العبارية) يعني تطابق بين اللفظ، ومعناه "الحكم المستفاد من النظم اما ان يكون ثابتا بنفس النظم او لا والأول ان كان النظم مسوقا له فهو العبارة وإلا فالإشارة"[2]، وما عدا ذلك فاننا نتجه نحو الدلالة الاشارية ومن ثم الدلالة الاقتضائية، ويعرف (الشريف الجرجاني) الدلالة اللفظية الوضعية التي هي "كون اللفظ بحيث متى أطلق او تخيل، فهم منه معناه للعلم بوضعه وهي منقسمة الى المطابقة والتضمن والالتزام، لان اللفظ الدال بالوضع يدل على اتمام ما وضع له بالمطابقه وعلى جزئه بالتضمن وعلى ما يلازمه في ذهن بالالتزام"[3]، ان الاقسام الثلاثة للدلالة في هذا التعريف تعني بشكل واضح أجزاءها الثلاثة الايقونية والاشارية والرمزية.

العلامة عند الشكلانية الروسية ومدرسة براغ

اهتمت الشكلانية الروسية بموضوع السيمياء (علم العلامات) من خلال المحاولة لاثبات ان التواصل المعنياتي هو تعبير عن شكل لا محتوى لشعرية النص الادبي وطغيان المفهوم الجمالي لشكل ذلك النص، فكانت (الكلمة) تعبيرا

(1) المصدر نفسه، ص 109.

(2) المصدر نفسه، ص 109.

(3) الشريف الجرجاني، علي بن محمد، مصدر سابق، ص 110.

لغويا وجماليا في المقام الاول لا تعبيرا عن فهم الافكار وبنيتها الاجتماعية والسياسية اذ "كان الشكليون الروس يعتبرون ان الادب جمال متميز بشكله وانه منفصل بسبب هذا الشكل عن سائر السلوك الانساني، ومن ثم كانوا ينظرون اليه باعتباره فناً لغويا في المقام الاول لا باعتباره مراة للمجتمع او ميدانا للتصارع بين الافكار"[1]؛ هذه الخاصية اللغوية لمعنى الشكل في النص الادبي تعطي البدائل المتاحة للمعنى الدلالي نفسه ذاته من خلال اعطاء اللغة استقلالية جمالية وشكلية تغني عن المرسلات الضمية او الفكرية المرفوضة اصلا عندهم فاللغة "لا تقف عند حدود ما ترمز له من الاشياء لكنها تصبح هي نفسها شيئا له وجوده المستقل بل تصبح مصدرا مستقلا للمتعة بسبب تضافر الوسائل المتعددة للشاعر أو تلاقيها، مثل الإيقاع والبحر والتناغم الصوتي والصور الشعرية لتحيل تلك العلامة اللفظية أي ذلك الرمز اللفظي الى كيان ذي قوة متوافقة ومتنافرة كانما هي عمل درامي او فعل او حركة لا مجرد رمز خامد"[2]، وبذلك فالكلمة لها سيرورتها المستقلة لتكون بديلا عن المضمون وصناعته؛ هذه الصياغة الشكلية لمعنى العلامة واعتماد الايقاع الصوتي بدل محتواها واعطاء الكلمة استقلالية على انها الرمز وتوظيف الصور الشعرية لخدمة الكلمة ثم ما ينتج عنها من علامات تابعة لها لا مفسرة لها تاكيد هيمنة الشكل على المحتوى وبنيته والذي "يدل الحاح الشكلانيين على الحدود اللفظية بوصفها عاملا ايقاعيا على الاهتمام الكبير الذي اولوه للدلالة.. وتدل على ذلك محاولاتهم الساعية الى بلوغ التطريزية الفونيمية"[3]. وليس ببعيد عن الشكلانية الروسية فان (مدرسة براغ) هي امتداد لها ولكنها تفوقت عليها في مجال اوسع بالعلامة

---

(1) عناني، محمد: مصدر سابق، ص 69.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3) ايرليخ، فيكتور: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000)، ص 81.

ودلالاتها وكذلك التطور في رؤية اعمق للنص وبنيته الفكرية فقد "عرفت الشكلانية الروسية تطورات وانعطافات ملحوظة في إطار الحلقة اللسانية لبراغ، المؤسسة في عام 1926 والتي سيشكل جزءا منها قدماء الشكلانيين الروس مثل (جاكبسون اوبوغاتيريف) وقد اقترح ممثلها الأكثر أهمية (ج. ميكاروفسكي) شعرية بنيوية ووظيفية في الوقت نفسه لقد رأى إن الأدب يتحدد بوصفه شكلا من اشكال التواصل الكلامي الخاص وهو شكل تهيمن عليه الوظيفة الجمالية"[1].

ان التفكير العميق لمعنى النص الأدبي والاختراق التواصلي لبنيته الجمالية والفكرية، كمؤشر للمتعة الحسية للأدب، ضاعفت من التواصل الحسي والذهني لمعنى العلامة ودلالاتها في إيصال فكر النص ودلالاته، كذلك فان أصحاب (مدرسة براغ) قد أولوا (العلامة) أهمية فاعدوا المعنى جزءاً من الشفرة للإيصال والتواصل لزيادة الإثارة في ذات البنية النصية فأما "معنى الشفرة فهو أي نظام يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني، فالشفرة اللغوية تتكون من النظام الصوتي للكلام المنطوق او النظام المرئي للكلام المكتوب"[2]، ان سيرورة العلامة عند مدرسة براغ ترجمت المحتوى للنص على شكل صورة مرئية متخيلة وترجمة الكلام المنطوق في التواصل الامتاعي والفكري معا من خلال القدرة على إيصال المعنى وصياغة الفعل وردة الفعل السلوكي المتولد.

ان قيمة العلامة بوصفها تعبيراً عن ردة فعل بين الإثارة والدهشة، وردود الأفعال المتقابلة اتجاهها يعطي لتلك العلامة قيمة حسية وجمالية والاهم الفكرية.

---

(1) ديكرو، اوزوالد وجان ماري سشايفر، مصدر سابق، ص 179.

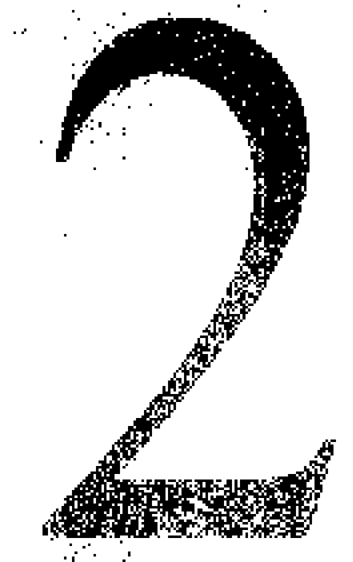
(2) عناني، محمد، مصدر سابق، ص 82.



الفصل الثاني

السيمياء واشتغالاتها في المسرح

- السيمياء وعلاماتها في العرض المسرحي
- خصائص العلامة المسرحية
- مهمات العلامة المسرحية
- ديناميكية العلامة في العرض المسرحي
- العلامة بين النص والعرض المسرحي







الفصل الثاني

السيمياء واشتغالاتها في المسرح

السيمياء وعلاماتها في العرض المسرحي

إن ظهور مصطلح (السيمياء) وتبنيه في العرض المسرحي (كونه حاضنة للعلامة) من خلال العلاقة بين الدال او المؤشر (سواء كان مادة او صوتا او صورة) وبين المدلول (الفكرة والمفهوم) وتحول تلك العلاقة السيميائية الى اخرى حركية عن طريق ارتباطها بالمدلولات الفكرية التي يحتويها العرض المسرحي، جعلت ايمان المسرحيين راسخة بأهمية ذلك المصطلح وتلك العلامة ودلالاتها وما تعقبه من ديناميكية للعرض المسرحي، لذا فالكل أصبح مهتما بإنتاجها وابتكارها (المؤلف، المخرج، مصمم الديكور، والازياء، والانارة، والماكير)، كل من فهمه لقراءة النص المسرحي الواعية وما يمكن ان ينتجه بعد ذلك في العرض وتفاصيله من ابتكار في ترجمة المضمون النصي باشكال علاماتية تتجه الى اثارة الذهن والمادة في فهم المعنى وايصاله، فالعلامة في المسرح أحدثت جدلا في بنية العرض ونقلته من عوالم صورية جامدة الى اخرى ديناميكية بفعل اشتغالها في تغيير نمطيته، وإثارتها لمكوناته بدءا من الممثل الى عناصر العرض، لذا فان "كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح نص الكاتب المسرحي تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية، كل هذه الاشياء وفي جميع الحالات ترمز الى أشياء أخرى بمعنى اخر العرض المسرحي هو مجموعة إشارات* (sigms)"[1]، ومن هنا فقد عمقت السيمياء وعلاماتها درجة الوعي عند الممثل من خلال استنهاض طاقته

---

* الاشارة تعني العلامة عند مدرسة براغ. المؤلف.

(1) هونزل، يندريك وآخرون: ديناميكية الاشارة في المسرح، تر: ادمير كوريه، في: كتاب سيمياء براغ للمسرح، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997)، ص 97.



الفكرية والجمالية والجسدية والأدائية، وكذلك عند المتلقي من خلال تحريك ذهنيته، وخلق بؤر الصراع المعنياتي لفهم تلك العلامات المتوالدة وما يرافقها من شفرات ووجوب حلها وإعطاء تفسير دلالي وجمالي وفكري لها.

ان الأشياء المادية في الحياة الاجتماعية (خارج المسرح) غالبا ما تعطي نمطا وظيفيا ضمن حيز أحادي بعيد عن التحول العلاماتي او تعدد المعنى الدلالي، فالمائده خارج المسرح لتناول الطعام اوالاجتماع، ولكن على المسرح فان الأمور تأخذ منحى سيميائيا بالوجوب، اذ تتحول المائده الى نمط علاماتي اخر ومتعدد الإشارات نحو مرجعيتها (التاريخية والصناعية والقومية والطبقية)، ومن ثم الى نمط دلالي اخر، أذن كل شيء على المسرح يصبح علامة ذات دلالة بما فيها الممثل وموجودات الخشبة وكل عناصر العرض، لأنها لا تمثل نفسها بل تمثل إشارة (علامة) لمعنى دلالي اخر أي انها إشارة لإشارة او انها مفهوم يشير الى بديل اخر فهي " مفهوم أساسي في السيميائيات يمثل أشياء بصفة بديل"[1].

أذن فالعلامة الدالة تعني المعنى، والمعنى تصور مبتكر لتنفيذ فكرتها، التي لا تكتفي ترجمتها بايقونية جامدة (في اغلب الاوقات)، بقدر ما تعطي علامات ودلالات متعددة ومتغيرة وفق ما تمليه صورة العرض المسرحي من افكار ووجوب إيصال دلالة تلك العلامة للمتلقي التي ربما تكون في غاية الاهمية على حبكة وثيمة المسرحية، فان "المسرح ليس له وظيفة اخرى سوى الاشارة الى شيء اخر ويكف عن ان يكون مسرحا اذا لم يدل على شيء اخر"[2]، لذا فان تبني السيمياء وعلاماتها في العرض المسرحي وبث دلالاتها قد أعطى تنوعا فكريا وجماليا وتقنيا لصورة العرض فقد "يتولى المسرح تحويل المعنى الى رموز ليس في نطقها العلني، ومضمونها، ولكن في صياغتها وشكلها، ولكي نفهم كيف

---

(1) علوش، سعيد: المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: المكتبة الجامعية، 1984)، ص 90.

(2) هونزل، يندريك، مصدر سابق، ص 97.



يكون هذا الشكل او الصياغة المسرحية قادرا على حمل المدلول اللغوي بين ثناياه، فان هذا يتطلب تفسير الكيفية التي نستدل بها على الاشياء على المسرح وتوظيفها كإشارات"[1]، فالعلاقة متبادلة بين الخشبة وبين انتاج وتوظيف العلامة نحو التوجه المنوط بها، هذه الشمولية للعلامة جعلت من المستحيل عزل المسرح عنها وعن رموزها حتى في ابسط صورها الايقونية، ومن ثم لا تخلو مسرحية(في كل الاتجاهات) من إشارة او علامة ترمز بها الى محتوى فكري او اجتماعي او اظهار نمط دلالي يشير الى حالة او فكرة ما فأننا "ندرس سيميائيات المسرح بوصفه متعدد الأنساق او بوصفه نسقا مركبا يلد من تفاعل عدد من انساق الإشارات: الكلامية والصوتية(الضوضاء) والمرئية (الإيماء) والحركات وتغيير المكان والأشياء والزينة والاضاءة الى اخره"[2]، فالمسرح يحتاج وباستمرار الى وسائل مبتكرة لترجمة الأفكار والمعنى وإيصالها بطريقة واعية وسلسة، فكان لابد من تحريك (العلامة الدالة) التي ارتبطت بمفهوم الوعي (في الشكل والمضمون) الحاصل من إنتاجها لتعبر عن ذهنية فكرية وجمالية، وكذلك تجميع وإبراز عناصر العرض المرافقة من خلال منظومة علاماتية ذات سيرورة ديناميكية لا تتوقف في طرح الشكل والفكرة والمعنى" كما ان الأهمية المميزة للسيمياء انها لدى تطبيقها على حقل ما لا تتوقف عن تفكيك بنيته، ولكنها عندما تنجح في هذه المهمة وتكشف مدلوله تتغير علاقته بالوعي، يصبح خطابا اخر بمستويات من الدلالات ذات انساق متناظرة تضفي على منظر الخطاب عمقا استراتيجيا جديدا"[3]، هذا الزخم الدلالي المعرفي لم يأت اعتباطا بل هو تراكم

---

(1) كوئل، كولين: علامات الاداء المسرحي، تر: امين حسين الرباط، (القاهرة: وزارة الثقافة، 1998)، ص 15.

(2) ديكرو، اوزالد، وجان ماري سشايفر، مصدر سابق، ص 660.

(3) اليوسف، اكرم: الفضاء المسرحي/دراسة سيميائية، (الدار البيضاء: دار مشرق، 2000)، ص 14.

متوالٍ في الصورة الذهنية للعرض وامتداداته في ضخ سيل من رموزه على نحو التلقي لفكرة التأويل وشفراته والصراع على اكتشاف جوانبه الغامضة.

ان الوعي المتشظي من فعالية العلامة وحركاتها في العرض، قاد الى الولوج في عمق بنيته واحداثه ومن ثم في وعي المشاهدة بلا انقطاع، هذا التحرر من قيود المسرح الثابتة او الجامدة الى مسرح يمتلك الحرية في تحريك مفرداته ومن ثم ذهنيات متلقيه واشغال مادته المرئية ،اتجه نحو انبثاق معالم مسرح ثوري في تطبيقاته على صعيد الصورة(الشكل والتقنية والفكر) فـ" بتحرير خشبة المسرح أعتقت جوانب اخرى من العرض المسرحي من قيودها، لقد تحرر المشهد من سحر الاطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش"[1]، لقد كسرت (العلامة) رتابة العرض على صعيد مادته وفكرته وتنفيذهما وعملت على رقي الاستدلال وتلقي الصورة المادية والذهنية اللحظوية المتمركزة والمتخيلة وامتدادها لما بعد العرض، وهذا هو عنصر التأثير المعنياتي على صعيد الخشبة والصالة على حد سواء.

وهنا لابد من الاشارة الى جهود من ربط السيمياء بالمسرح من دون قصد وجعل من العلامة جزء لا يتجزا من بنية النص والعرض، ولعل ابرزهم هو رائد اللغة السويسري (فردينان دي سوسير)(1857-1913) والذي عمل على اعتبار اللغة نظاما من نظم العلامات، صورت فيه العلاقة اللغوية بدورها على اساس ثنائي كدال ومدلول او صوت وصورة، وتقترب اكثر من وجهة نظر (سوسير) في العلاقة بين الدال والمدلول فتذهب الى معنى التحام العناصر المكونة للعلامة بقوله: "لذا اقترح الابقاء على لفظة(sign الاشارة)، للدلالة على الفكرة بأكملها، واستخدم بدلا من الفكرة والصورة الذهنية على التوالي المدلول والدال"[2]، أي ان العلامة عبارة عن اتحاد صورة صوتية وهي الدال مع تمثيل

(1) هونزل، بندريك، مصدر سابق، ص 101.

(2) سوسير، فردينان دي، مصدر سابق، ص 86.

ذهني او مفهوم او فكر وهو المدلول، والرائد الثاني الذي ارتبطت علامته بالمسرح هو الامريكي (تشارلز سان بيرس 1839-1914)، إذ يطرح في ثلاثيته المشهورة للعلامة والتي تتكون من "الايقون icon هو العلامة التي تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط ؛اما المؤشر index فهو علامة تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثيرها الحقيقي بتلك الموضوعة، اما الرمز symbol فهو علامة تشير الى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف غالبا ما يقترن بالافكار العامة التي تدفع الى ربط الرمز بموضوعة"(1)؛ فالايقون يعني هناك تماثلاً او تطابقاً بين الدال والمدلول، فكرسي لا يعني سوى كرسي، اما المؤشر او الإشارة فهي علاقة تقريرية بين الدال والمدلول فدخان يعني ناراً، اما العلامة الرمزية فهي وجود علاقة عرف بين الدال والمدلول، فالحمامة رمز للسلام،وعليه فان هذا التقنين المعرفي لموقع العلامة في المسرح احدث تغيرا في بنية النص والعرض معا ونقل المسرح الى صياغة جديدة في شكله ومضمونه وتحديث تقنياته بما يلائم التعبير عن مضامين الفكر بالمادة وبالعكس، وتبقى (مدرسة براغ 1931) هي الرائدة في توظيف السيمياء او العلامة او الاشارة كما كانوا يدعونها في المسرح حيث "اتسع افق سيمياء المسرح خلال العقدين الذين اعقب هذه التحركات الحرة.. وفي سياق استقصاءات (مدرسة براغ) التي لم تترك، أي نوع من النشاط الفني والسيميائي من اللغة العادية الى الشعر والفن والسينما ..استطاعت أشكال المسرح ان تلفت الانتباه... لتأسيس مبادئ الدلالة المسرحيه"(2).

وفي وقت ليس ببعيد 1964 يقدم لنا (رولان بارت).. اطروحته بعلاقة العلامة في المسرح "الى كون المسرح موسوما بتعدد أصوات اعلامية فعليه

(1) بيرس، تشارلز سوندرس، مصدر سابق، ص 142.

(2) ايلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص12.

وبكثافة من العلامات مما يجعله حقلا للاستقصاء السيميائي"[1]، واذا كان (بارت) قد حفز على ديناميكية العلامة في عموم حركة المسرح فان (تاديوز كاوزان) البولندي الأصل قد صنف العلامة الى طبيعية ومصطنعة او اصطناعية "فالعلامات الطبيعية تتعين قطعا بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلاقة بين الدال والمدلول على علاقة العلة والمعلول مباشرة (كما هو الحال في العوارض التي تدل على المرض) او (الدخان الذي يدل على النار) اما العلامات المصطنعة فهي نتيجه لتدخل إنساني اختياري"[2]، وعليه فان جهود هؤلاء العلماء ومدرسة براغ بالتحديد قد وجها المسرح نحو الانفتاح وجعلاه ذا بعد فلسفي من خلال ديناميكية عمل العلامة وتحركها المتواتر في بنية العرض وتحولها من شكل الى اخر ثم فكر الى اخر او رمز الى اخر وطرح نمط جديد للتعامل الإيضاحي للفكر من خلال المادة وابتكار أشكالها فتعريف " الإشارة هي واقع حسي على علاقة بواقع اخر يفترض بالإشارة اثارته"[3]، هذه الاثارة هي الاستفزاز المتخيل في الصورة الذهنية المتحولة من الصورة المادية للخشبة والتي احدثت حراكا بين قدرة البصر على التصديق والتخيل وبين احالتها الى الذهن المندهش، هذه الاشكالية اضافت حقيقة جديدة الى الفكر والذهن وخلصته من سكونية التلقي واحالته الى فكر جديد متحرر من اسرار النص المسرحي وكذلك من قيود العرض المسرحي التقليدي وحدودهما الضيقة "ففي الوقت الذي طرحت فيه السيميوطيقا علينا طريقة لرؤية النص الدرامي تعمق من فهمنا للطريقة التي صنع بها النص فقد قدمت لنا ايضا مفتاحا نفك به اسر المسرح من الادب"[4]، هذا التحرر على

(1) المصدر نفسه، ص 33.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) كاروفسكي، يان ميو: الفن كحقيقة سيميائية، تر: ادمير كوريه. في كتاب سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 35.

(4) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 141.

صعيد القراءة التاويلية للنص والعرض المسرحي كسر الحواجز بين الذهن وانطلاقته وبين تقليديه القراءة والمشاهدة السكونية .

هذا التحول من محدودية العلامة النصية المتخيلة الى زخم دلالي واقعي متحرك في العرض أعطى قدرة على ان تكون العلامة عند تحولها من النص الى العرض هو تحول من سكونية الى متحرك وآخر متحول في الوقت نفسه داخل المادة والذهن وداخل بنية العرض معا ; وعند ذاك فالعلامة في حركتها على الخشبة قادرة على توظيف نفسها للولوج الى ذهنية المتلقي والإعمال على حفر معرفي داخل وعيه ما دام كل شيء على المسرح هو علامة دالة في كل زاوية من تلك الخشبة ، إذ "تستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد او الأثاث المسرحي الذي بمثابة إشارة او مجموعة لعدة إشارات بل أيضا الأشياء المادية الفعلية ، ترى النظارة هذه الأشياء الحقيقية ليس كأشياء فعليه فحسب بل كإشارة لإشارة او كإشارة لأشياء مادية"[1] ، هذه القدرة على تشظي العلامة قد أعطتها قدرة احالية وتأويلية الى علامات أخرى بل الى علامات مزدوجة اخرى غير الأولى: وهذا ما يحدث مثلا في مفهوم (التضمين الدلالي) للعلامة أي (المزاوجة بين العلامة الثانوية والعامة) ، وأيهما أهم وأكثر تأثيرا في بث دلالته الى المتلقي ، فالمسرح الذي يشير كل ما فيه ومن عليه الى معنى علاماتي ودلالي محدد مسبقا هو قائم على معرفة تأويلية بالصورة ومعناها.

إن العلامة متحركة وتخضع للموضوع الذي أنتجها أي بمعنى ان العلامة هي صورة مادية ثم فكرية تقترن بذهن المتلقي والتقاطها من الكلمة او المادة من خلال السمع والنظر والفكر ، وعليه فانها خاضعة لاختلاف المعنى الدلالي للتلقي "ففي كلمة fast وهي علامة متخيلة لا تكتسب او تلفظ هذه الكلمة ذاتها بل وجها من وجوهها ، ان كلمة fast مكتوبة او ملفوظة هي ذاتها سواء كانت تعني

(1) بورغاتيرف ، بيتر: السيمياء في المسرح الشعبي ، تر ادمير كوريه ، في كتاب سيمياء براغ للمسرح ، مصدر سابق ، ص 64.

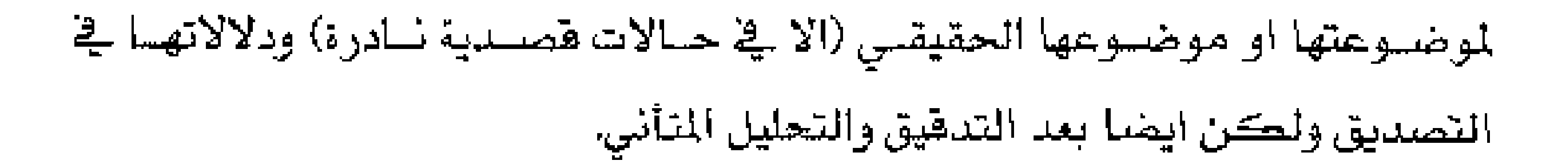
"بسرعة" او بمعناها الاخر "ثابت" او بمعناها الثالث "صوم" فان الشيء لا يصبح علامة الا عندما يقوم بتصوير شيء اخر يسمى موضوعته"[1].

بالرغم من فهمنا المسبق الى ان كل ما هو موجود على المسرح هو علامة وما دمنا متفقين عليها وواعين الى صناعتها ومكانها وزمن انطلاقها، لذا فهي موجهة وتخضع للتقييم والتحليل وربما التأويل، وهذا قد يصطدم مع تصور المتلقي بان كل ما يراه على المسرح من علامات هو حقيقي ومطابق للواقع ولكن ما دمنا ربطنا العلامة بموضوعاتها فلابد من تحليلها وفق سياقها او سياق هذا الربط والابتعاد عن التصديق المبكر او الأخذ السريع والمسبق بدلالة الصورة المجردة المتمركز على خشبة المسرح "ففي عرض لمسرحية (عدو البشر) عام (1988) وضع الممثل الذي يلعب دور البطولة ضمادة على ذراعه، مما دعا العديد من الطلاب الذين يشاهدون المسرحية الى تأمل تلك الضماده والى تخمين معانيها الممكنة (التعبير الخارجي عن القلب الجريح او الكرامة الجريحة) قبل ان يعرفوا ان الممثل كان مصابا ولم تكن للضمادة أي معنى في سياق العرض المسرحي"[2]، وهذا تأكيد من جانب ثان على قدرة العلامة السيطرة على الاذهان، والاجبار على التصديق وتأكيد اخر على ان كل شيء على المسرح هو علامة (على شرط فعلها الحركي والفكري من خلال ارتباطها بموضوع) حتى لو كانت مزيفة، لان الاعتقاد الراسخ بانها لابد ان ترمز الى شيء ما ولابد لوجودها معنى دلالي سواء كان ايقونيا او اشاريا او رمزيا او مشفرا، وعلى اعتبار ان كل ما يقدم على المسرح هو متفق عليه وضمن بديهيات ما هو موجود في الحياة لا عكسه، فقد نرى العلامات في الحياة ولكن قد نشكك في مصداقيتها لاننا لا نعرف نوايا مرجعياتها ولكن في المسرح هناك اتفاق على كون العلامة هي مترجمة

---

(1) بيرس، تشارلز سوندرسن، مصدر سابق، ص 139.

(2) استون، الين وجورج وسافونا، مصدر سابق، ص 141.



لموضوعتها او موضوعها الحقيقي (الا في حالات قصدية نادرة) ودلالاتها في التصديق ولكن ايضا بعد التدقيق والتحليل المتأني.

خصائص العلامة المسرحية

1-السمياة (الوجوب العلاماتي)

ان عملية انتقال النص بصفته خطابا حواريا متخيلا الى عرض مسرحي متحرك يمثل جدليا ارتباطا بالفعل (السيميائي) أي (العلاماتي) وهذه العملية تأتي متزامنة مع شغل الممثل التلقائي وموجوداته، وما سوف تنتجه هذه المزاوجة من اكتشاف أنواع من العلامات المتحققة فعلا (سواء كانت أصلا في النص او العرض او أثنائه)، وعليه فان العرض المسرحي لابد ان يخضع لمفهوم (السمياة) بعلمنا او بدونه فانتقال الممثل بجسده الى خشبة المسرح يعني اكتسابه صفة العلامة؛ وانتقال الموجودات من الحياة الى الخشبة يعني جعلها (مسومة)، أي إحالتها من واقع حياتي او وظيفة اجتماعية عادية الى علامات دالة بمجرد حصول هذا الانتقال، وبجعلها بالضرورة ان تشير الى أشياء اخرى ودلالات اخرى فان "الأشياء التي تلعب دور الاشارات المسرحية على الخشبة يمكن في سياق المسرحية ان تكتسب بذات وخصائص وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية"[1]، هذا الانتقال الذي يغذي المادة على خشبة المسرح شكلها وعملها (التسويمي) أي (العلاماتي) هو الذي جعلها تتحول من خصوصيتها الوظيفيةالاجتماعية في الحياة الواقعية الى خصوصية اعم ومتحققة جدلا على رقعة الخشبة، إذن كل ما هو على المسرح بفعل (السيمياء) هو علامة، فالكرسي على المسرح مثلا قد اكتسب صفة (العلامة) تنبع من قيمته الدلالية في (صناعته) او (تاريخيته) او دلالاته القومية او الطبقية او الاقتصادية او أي إفراز علاماتي اخر، ثم ما سوف

---

(1) بوغاتيريف، بيتر، مصدر سابق، ص 66.

ينتج عن تحريكه وتغيير نمط شكله العلاماتي من دلالات مغايرة متحولة عن عمل علامته الدلالية الأولى، ولكن نفس هذا الكرسي في الحياة الواقعية ليس له دلالة مهمة إلا ضمن مفهوم الاستخدام الحياتي لا أكثر بالإضافة الى ان كل الموجودات المرئية والمسموعة على الخشبة من (ممثل، ديكور، إكسسوار، ملابس، إنارة) قد أصبحت (علامات) كونها مشاهدة او مسموعة لحظتها من قبل المتلقي، فان الفعل (التسويمي) قد يطال العلامات غير المرئية خارج الخشبة (فوقها، او جوانبها، او تحتها) فان "مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح او من الراديو سيدل على شخصية درامية وعندها فان مثل هذا الصوت سيكون بمثابة ممثل"[1]، أي بمثابة (علامة) دالة غير مرئية ولكنها اكتسبت صفة (السمياة) لفعلها الدلالي المؤثر في الإحداث، بل ان الخشبة نفسها قد اكتسبت صفة (السمياة) او العلامة لا كونها شكلاً مسرحياً معيناً بل لأنها مكان للتمثيل الدرامي فـ"رغم انه تأكد لنا ان الخشبة هي أعادة بناء وليست طبيعتها البنائية التي تجعلها خشبة مسرح، بل حقيقة كونها تمثل مكانا دراميا، والشيء ذاته هو عادة شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ولكن الطبيعة الأساسية للممثل لا تكمن في حقيقة انه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة بل في انه يمثل شخص ما"[2]، ولكن اكتساب صفة العلامة على المسرح يأتي من خلال التوظيف لها وتسويغ وجودها والاهم ارتباطها بموضوعتها.

2- التضمين العلاماتي

أي بمعنى طغيان الدلالات الثانوية للعلامة المصاحبة على دلالاتها الكبرى او المزاوجة لاكثر من دلالة في وقت واحد، أحداهما ثانوية والأخرى رئيسية "فقد يدل زي حربي مثلا بالاضافة الى صنف (الدرع) الذي يدل عليه حقيقة على

---

(1) هونزل، يندريك، مصدر سابق، ص 99.

(2) هونزل، يندريك، مصدر سابق، ص 98.



(الشجاعة) او الرجولة ..وقد يدل كذلك على ما في داخل منزل برجوازي من (ثروة) و(تفاخر) او (ذوق سيء)"[1]، هذه المزاوجة تحيلنا الى بث العلامة لرموزها ودلالاتها المزدوجة او أكثر في وقت واحد (خصوصا في العلامات المركبة) ومن المفترض ان تكون الدلالة الكبرى هي الأفضل والأسرع (بالرغم من عدم ثباتها او ارجحيتها في التصديق)، فالزي الحربي علامة ذات دلالة كبرى، اما الشجاعة او الرجولة فهي علامة ذات دلالة صغرى، ولكن ليس بالضرورة ان ترمز للشجاعة او الرجولة، فقد يكون العكس، وغالبا ما تحدث هذه الإشكالية بسبب تشظي العلامة ورموزها لأكثر من معنى دلالي متجاور فـ" أحيانا قد يشير الزي المسرحي او المشهد الى إشارات عديدة قد يرمز الزي المسرحي مثلا الى ثري صيني ويتم ذلك بتمييز المصورة بإشارة لقوميتها وبإشارة لمكانتها الاقتصادية"[2]، ويرى الباحث تحفظا في مفهوم طغيان الدلالة المصاحبة على الدلالة الكبرى او الرئيسة، إذ ان هذا الأمر مرتبط بوعي المتلقي لا بمسلمات ثابتة، إذ ان هذا الوعي يتفادى الانجرار الى الجزء وترك الاهم أي بمعنى ان عملية التحليل الفكري والذهني لابد ان تفرق بين صنف الملابس العسكرية وبين ارتباطها بالرجولة او الشجاعة وبين الثراء والذوق القبيح، ثم ان اهم خاصية من خواص السيمياء وعلاماتها هو انتاج (الشفرات) وهي موجهة الى المتلقي وهو المعنى بحلها وهي تشكل العملية الأصعب فكيف تنطلي عليه البساطة بمفهوم طغيان الدلالة المصاحبة.

3- (الترتيب الافتراضي في الظهور)

ان الخاصية السيميائية تعطي الاهمية لمدى قوة هذه العلامة او تلك وفق ترتيب ظهورها، وقدرتها على تحريك العرض ومن ثم ذهنية ومخيلة المتلقي

---

(1) ايلام ، كير، مصدر سابق، ص 19.

(2) بوغاتيريف، بيتر، مصدر سابق، ص\63.

للوصول الى معنى دلالي منطقي لتلك العلامة ودلالاتها، وهنا ياتي الترتيب المحسوب لظهور الشخصيات المسرحية أي (الممثلين) لانهم يشكلون علامات مستقلة اضافة لانتاجها وايصالها ويأتي هذا الترتيب وفق التسلسل (الافتراضي في اهمية الظهور) ووقته ومنطقيته على مجرى الاحداث فـ" عندما يحتل الممثل ولاسيما ممثل الدور الرئيس قمة التراتب الهرمي حيث يجتذب الى شخصه هو معظم انتباه المشاهدين ويقع تقديم عناصر اخرى الى الصدارة عندما تكون هذه العناصر قد رقيت من تابعية ادوارها الكمداء الى مقام بروز مفاجئ أي عندما تكتسب ذاتيتها السيميائية"[1]، ولكن في بعض الاحيان فان الطرفين المهمين في الصياغة المسرحية والعلاماتية (المؤلف+المخرج) غير قادرين في الافتراض المتخيل لما سيحصل في اهمية وقدرة هذا التسلسل او البروز في نجاح ظهور (العلامة) من خلال الشخصية (خصوصا في المسرح التقليدي او الواقعي) أي ان بروز مفاجيء لاي شخصية حتى لو كانت بسيطة، قد ياتي في بعض الاحيان بتاثير غير متوقع (في الاحداث والمتلقي) ربما بسبب (قوة أدائها او ظهورها في وقت مناسب غير متوقع) وفق ترتيب هرمي كان يجب ان يكون قصدياً وافتراضياً من ناحية الأهمية والتأثير.

ولكن هناك ترتيب هرمي (تصدير) متعمد وقصدي يتدخل فيه المخرج لابراز علامة على حساب اخرى، خصوصا في المسرح البرشتي، إذ تكون "ايماءة الاستعراض عند برشت كما يحصل عندما ينفرد الممثل ليعقب على ما يدور او عندما تقوم سلسلة، حيل كتجميد الحركات، ومؤثرات تبطيء الحركة، وتغيرات الاضاءة المفاجئة بجعل الوسائط التمثيلية كمداء"[2]، هذه القصدية في زمن الظهور التراتبي ليست جديدة بل استعارها (برشت) من المسرح الاغريقي الذي اعتمد الكلمة والحوار لترتيب موجوداته وشرح افعاله واحداثه على الخشبة

(1) ايلام، كير، مصدر سابق، ص 29-30.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

من خلال سرد الجوقة فان "القناع التراجيدي الثابت للحزن الذي لبسه الممثل والمحيط اللامتغير للقصر الملكي على الخشبة بالامكان تغيرها وذلك بواسطة الكلمة (اللغة) التي مثل الشمس في وسط عالم الشاعر، اما ان تضي الخشبة والممثل والإحداث الدرامية او العكس.. فالافعال والاعمال قد تحققت بشكل مرئي على الخشبة القديمة وذلك بواسطة الدلالة اللفظية اليها فقط"[1]، لكن حيثما كان الترتيب الهرمي في الظهور عفويا (افتراضياً) أو قصدياً (تدخل مباشر) فكل علامة على الخشبة تعطي دلالة او دلالات ولها دورها وقيمتها سواء كانت ظاهرة او متوارية الى حين بروزها، فالعلامات مكونات تستمد مكانتها ووظيفتها او توظيفها من حركتها وموقعها في سياق الاحداث أي حيزها الطبيعي ومن ثم فان نجاح الممثل او فشله في اداء شخصيته كفيل في بروز العلامة من عدمه أي ان بروز هذه العلامة او تلك ياتي وفق سياقها الفكري والجمالي (من خلال اداء الشخصية طبعا) لا زمن ظهورها بالضرورة.

4- تحول العلامة

وهي من اهم خواص السيمياء وعلاماتها على المسرح، وذلك في تغيير انماط ووضعيات الممثل عبر شخصياته الممثلة وانتقالها من حالة الى اخرى او سلوك الى اخر يتبعه بالضرورة تغيير علاماتي وفق هذا التحول، او تدخل الممثل في تغيير أنماط وأشكال ووظيفة الموجودات على الخشبة من (ديكور ومهمات مسرحية) ومن ثم تحولها من علامة الى أخرى ثم تغير مدلولاتها في المعنى والفكر مع ارتباطها بسياق الحدث او الموضوع او تغيير كلي في مجمل المفاهيم الفكرية لثيمة الموضوع او ذلك الحدث "فما يظهر انه قبضة سيف في مشهد ما يمكن ان ينقلب الى صليب في المشهد التالي وذلك بتعديل بسيط في وضعه"[2]، وهذا تفعيل

---

(1) هونزل يندريك: التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية، تر: ادمير كوريه: في كتاب سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 126-127.

(2) ايلام: كير، مصدر سابق، ص 22.

ديناميكي داخل بنية المشهد وفعاليته الصورية الواردة من الخشبة تقنيا وجماليا وفكريا فان "الاشياء في المسرح-تماما مثل الممثل نفسه- قابلة للتحول كما يمكن ان يتحول الممثل على الخشبة الى شخص اخر"[1]، هذا التنوع في تحول العلامة ودلالاتها رافقها تنوع في انماط اضافية للتغير والتحليل والتأويل عند المتلقي، نتيجة التغير المتدرج او المفاجيء على مجريات الشكل والفكر داخل احداث العرض المسرحي وتحولاته العلاماتية ومدلولاتها المعنياتية فان "الحذاء الشهير لشارلي شابلن في فيلم (الاندفاع نحو الثروة) يتحول حين ينهمك شابلن في الاكل، يصبح رباط الحذاء معكرونة وفي ذات الفلم لفافتين ترقصان كعاشقين"[2]، ولكن بالرغم من ان هذا التحول العلاماتي يتبعه إيحاء وتأويل وهدف جديد، فانه لابد من مسوغ مقنع له في منطقية هذا التحول، ويرى الباحث ان هناك نوعين من التحولات التي تحصل على الخشبة ولها تأثير في التعبير الدلالي عن المعنى وتفسير جديد له، فالعلامة الاولى تكون منسجمة وقائمة على وجود تماثل مع نظيرتها المتحولة كالمهمات المسرحية، مثلا مقبض الخنجر قريب من الصليب، إذ بالإمكان جعله وتدا لخيمة او شاهدا لقبر او مفتاحا، فالأشكال والإحجام شبه متقاربة ومن ثم فان تحولها قابل للتحقيق والإقناع، اما التحول الثاني في شكل العلامة ووظيفتها فهو غير منسجم في اشكاله، كتحول الكرسي الى قفص او المكنسة الطويلة الى حصان، او خيط الحذاء الى معكرونة، او المنضدة الى طائرة، او السجادة الى بساط سحري طائر، فهذا التحول هو تحول (راديكالي) ومتخيل فنتازي تختص به العروض البعيدة عن الواقعية، والتي تسمح بهذا الانعطاف في التحول العلاماتي الحاد والذي يضفي ديناميكية ومتعة في غرابته وتحوله الرمزي والقسري وغير المألوف، يصل الى فهم (برشتي) في تغريبه (للصورة والفكر)، أي تفقيد الواقع من واقعيته في صورة

(1) بوغاتيرف، بيتر، مصدر سابق، ص 66-67.

(2) المصدر نفسه، ص 67.



المشهد المتمركزة على الخشبة، ويجد الإقناع لانه لا يتناول مفردات واقعية في شكلها بل في مضمونها الفكري فحسب.

مهمات العلامة المسرحية

1. تحديد فضاء المسرح

إن إنشاء العلامات فجر الحدود الجغرافية الوهمية لخشبة المسرح وحدد أنواع الفضاءات التي عملت بها، وهو تحديد لا نهائي، أي بمعنى ان الجغرافية المسرحية غير خاضعة لمقاس المنطق، ومن ثم فان العلامة قد أحالتنا على عوالم ابعد من تلك الحدود المرئية على الخشبة، وكذلك فان ارتباط العلامة بوعي مفتوح ابعد حالة الانغلاق المكاني نحو مديات غير محدودة خياليا وافتراضيا، ولكن اضافة الى هذا المدى المتخيل اللامحدود، فهناك الرؤيا الواقعية للحدود نفسها التي أمامنا والتي تحيلنا الى الصورة المتمركزة على الخشبة وموجوداتها وحدودها المكانية والبصرية الواضحة، فهي إشارة مهمة في تحديد جغرافية واقعية للمكان المنصي الذي هو جزء من الفضاء المنصي ومن ثم هو جزء من الفضاء المسرحي عندها "يمكن ان نسمي المكان المنصي الفضاء المادي الذي يستعمله الممثلون فاننا نسمي بالفضاء المنصي المجموع التجريدي لرموز المنصة، ويكون تعريف الفضاء المنصي بانه مجموعة الرموز الصادرة عن المكان المنصي وتجد فيه مكانا، وينتمي الى الفضاء المنصي، ليس فقط رموز الإكسسوارات لكن ايضا الممثلون وتنقلاتهم والوجوه التي يرسمونها وعلاقتهم بالإضاءة والاصوات"(1)، ومن هنا فقد عملت العلامات على تعيين نمط هذا الفضاء وشكله وحجمه ومن ثم حدوده الوهمية المتخيلة او الواقعية المتمركزة على الخشبة من خلال الاشارات الصوتية او الضوئية او المؤثرات الاخرى او استخدام

---

(1) سفيلد، ان اوبر: مدرسة المتفرج (ج2)، تر: حمادة ابراهيم، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996)، ص 60.

وتغيير في (قطع الديكور- اكسسوار- مهمات مسرحية)، لذا فان "الاشارت يفترض فيها تعيين الفضاء الذي يقع فيه الفعل.بواسطة الاشارات الصوتية او بواسطة الاشارات الضوئية"[1]، على ان هذه العلامات ليس لها حدود في ديناميكيتها او سيرورتها في انشاء مزيد من الفضاءات الوهمية وحدودها الخيالية المفتوحة، فالفضاء المسرحي يعني تجاوزا لحدود المكان المنصي وفضائه الى صالة الجمهور، ويعمل على اشراك الفعل الدرامي الحسي والعقلي بين الخشبة وتلك الصالة، وهذا ما حفز العلامة على انشاء (الخشبة الخيالية) وهي جزء من الفعل العلاماتي المتخيل ومدلولاته لتلك الخشبة، وهي جزء من التفعيل الدرامي المضاف لفكرة واحداث العرض ومعطياته في الاسلوب والمعالجة، فان تلك (الخشبة الخيالية) تستعيض بقدرتها التصويرية الخيالية العلاماتية على انشاء خشبة ثانية في الذهن املتها ظروف يستحيل تمركز الفعل الصوري من المشاهدة الانية على الخشبة إذ "يلجا المسرح احيانا الى الخشبة الخيالية لاسباب محض تقنية، افعال يصعب تجسيدها على الخشبة، كمباريات او تجمعات كبيرة من الناس وغيرها، توضع على الخشبة الخيالية احيانا يفرض العرف استعمالها، مثلا المشاهد الدموية"[2]، ان مفردات العرض وعلاماته تشير الى ماهية الفضاء وتعينه وفق معطياته الواقعية (مدينة، غابة، شارع) ولكن اسلوب العلامات التي تحيلنا على رموز معقدة او الى شفرات تاويلية تجعل من المستحيل تطابق الدال مع المدلول في انتاج المعنى الدلالي، وهذا هو جوهر العملية السيميائية في احالة ذهن المتلقي الى عوالم مغايرة لما يتوقعه في الصورة المرئية المتمركزة اثناء العرض المسرحي، فالعلامات التي توحي لنا بمكان او فضاء معين، ربما تتشظى الى ابعد من

---

(1) هونزل، يندريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 107.

(2) كاروفسكي، يان ميو: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، تر: ادميركوريه، في: كتاب سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 55-56.

الحدود التي في خيالنا ، وبذلك فان العلامة تتجاوز ايقونيتها وجمودها المادي الصوري الى ابعد من حدود الفضاءات المرئية او المتخيلة.

2-صياغة المكان المسرحي

ان العلامة في تمثلها المادي لعناصر العرض المسرحي (انارة، صوت، ازياء، مكياج) ساهمت في تكوين الشكل الجمالي والدلالي للمكان المسرحي (التقليدي) او (الحر) (مقهى، شارع، جبل) فقد "يستطيع فعل الاشارة والتعريف ان يحول أي مكان الى مكان للعرض"[1]، ومن ثم لتعطي لهذه العناصر القدرة على تشكيل وانارة ذلك المكان وتلوينه وتحديده على وفق سياق العرض المسرحي في الشكل والمضمون، والمزاوجة بين شكل ذلك المكان وبين المردود النفسي والفكري الحاصل من العرض وصورته المتمركزة في المكان نفسه، ومن ثم فقد حفزت (العلامة) على تحويل المكان المسرحي من نمط الى اخر خضع لمقتضيات المتن الحكائي للنص، وترجمة عرضه الفعلي وتحديد المزاوجة بينه وبين ملائمته للفعل والحدث الدرامي، والتناسق بين عناصره الطبيعية وعناصره الصناعية، وحركة الممثل وتشكيلاته، فان "المكان هو الاطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان انه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات"[2].

وتبقى المزاوجة بين علامات المكان الطبيعية والمصنوعة وبين علامات العرض نفسه في تشكيل علامات جديدة قائمة لرفع قيمتة المادية والفكرية، ومن هنا فقد ظهر عرض جديد تبعا لمقتضبات شكل ذلك المكان، ومن ثم لابد ان يوضع الحدث المسرحي المتشكل حديثا في حيزه الزماني والمكاني كجزء

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 37.

(2) الجيار، مدحت وآخرون: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، في: كتاب جماليات المكان، (الدار البيضاء، دار قرطبة، 1988)، ص 22.

من تلك الظاهرة المتخيلة للمكان كبقعة للتمثيل وبعد طبيعي مرتبط بالظاهرة الحياتية وفعلها الاني إذ "يمثل الزمان والمكان... الاحداثيات الاساسية التي تحدد الاشياء الفيزيقية. فنستطيع ان نميز فيما بين الاشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع ان نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان"[1].

ان العلامة بموجوداتها المادية والفكرية قادرة على انشاء الجو النفسي والجمالي والاجتماعي لمكان العرض، مهما تشعب او تكور لامتلاكه علاماته الخاصة المستوحاة من ارضيته وموقعه وطبيعته الجغرافية والتاريخية والمعمارية والزخرفية، اذ "في اغلب الاحيان لا يكون الدال معقدا امام هذه المهمة الاولى للمكان المسرحي اذ نستطيع ان ندرك دون صعوبة بالغة اننا امام قصر او معبد او شارع او مزبلة"[2]، وعليه فان العلامة قادرة على بث الرمز باتجاه تكثيف عناصر العرض أو دمجها لابراز عملها في فعالية مضافة الى قدرة المكان المسرحي وطبيعته سواء كان في مساحة المكان الحر المتغيرة او مساحة المكان الصناعي (المعماري) الساكن.

3- تحديد معالم الشخصية

لم يكن للزى عند الإنسان البدائي دلالة على الفوارق الطبقية، لان المجتمع حينها لم يبدأ بعد التناقضات الاقتصادية والاجتماعية، بل اقتصر دور الزي على حمايته من العوامل الطبيعية وسترت عورته ولمحاكاة الحيوان بلبس جلده في الطقوس عند الصيد او المعتقدات السحرية، ولكن لاحقا ومع تطور المجتمع اصبح للزي علامة دالة للانتماء الاقتصادي والاجتماعي، ومن ثم انتقلت هذه العلامة ومدلولاتها الى المسرح واصبح للزي والديكور والمهمات المسرحية أهمية علاماتية للارشاد والتوضيح للانتماءات بكل أشكالها لمجموعة الشخوص

---

(1) دراز، سيزا قاسم: المكان ودلالاته، المصدر نفسه، ص 59.

(2) جلال، زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح، (عمان: وزارة الثقافة، 1997)، ص 67.

علـى خشـبة المسـرح، وغالبـا مـا تشـير هـذه العلامـات إلى المراتـب الاجتماعيـة والاقتصـادية للشخصيات وأماكنها او زمنها "وعندما يظهر الممثل على المسرح ندرك لاول وهلة ما اذا كان ملكا او فلاحا او عاملا، أي اننا نحدد مكانته وانتماءه الاجتماعي وذلك من خلال شكل الزي الذي يرتديه والمادة التي صنع منها.. كما ان الزي يحدد الزمان والمكان الذي تدور فيه احداث المسرحية"[1]، ولكـن التطـابق بـين طبيعـة الازيـاء او الـديكور وانتمـاء الشخصـية الاجتمـاعي والاقتصادي او القومي ليست قاعدة ثابتة في سرعة الاستنتاج فقد يكون هناك قصد في جمع النقيضين لغاية ما، فقد تكون هناك ملابس توحي بالثراء ولكن صاحبها بخيل، او ملابس رجل متدين ولكنه شاذ، فلا يجب ان ناخذ دائما بالجانب النظري السريع في المطابقة بين مصداقيه الشكل بالمضمون، وما دام الزي او الديكور او المهمات المسرحي هي علامات تعطي اشارات دالة للانتماء الافتراضي لمعالم الشخصية فانها قد تبعث باكثر من دلالة او اشارة لمعالم تلك الشخصية وليس لمعلم واحد بذاته، فقد "يشير الزي المسرحي او المشهد الى اشارات عدة قد يرمز الى ثري صيني ويتم ذلك بتمييز الشخصية المصورة باشارتها لقوميتها وباشارة لمكانتها الاقتصادية"[2]، وكما تشير العلامة لانتماء الشخصية لجذورها من خلال الازياء او الديكور او الاكسسوار او المكياج، فهي اشارة لاشارة للمادة نفسها او صناعتها، أي ان المتلقي لا يهمه هل المادة سواء كانت (الملابس او الديكور او الاكسسوار) حقيقة ام مزيفة بل يهمه اشارتها بصدق لعوالمها ودرجة تطابقها التمثيلي لما تترجمه من صلات بينها وبين من يستخدمونها في العرض المسرحي حيث "ترى النظارة هذه الاشياء ليس كاشياء مادية فعلية

---

(1) اسعد، سامية: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، الكويت، يناير، 1980، ص 87.

(2) بوغاتيريف، بيتر: مصدر سابق، ص 63.

فحسب بل كإشارة لإشارة او كإشارة لأشياء مادية"[1]، إذ تكون درجة الاتقان ضرورية لتمثيل تلك الإشارة بصدق لما ترمي اليه، فالمتلقي لا يهمه زيف الاكسسوار أو حقيقتها أو الموجودات على الخشبة، وكما اشرنا فان التطابق الوهمي هو محور اساس في مصداقية المشاهدة في المسرح الواقعي ومتداداته، ولكن في المسرحيات البعيدة عن الواقعية ليس هنالك علاقة مهمة بين الأزياء والديكور او الإكسسوار وبين معالم الشخصية وانتماثاتها، لانها تتبنى (الأداء الراديكالي) المتحرر من العلاقات السيكولوجية او أبعاد الشخصية الحياتية وتحليلها الداخلي و الخارجي وعلاقاتها السلوكية فهو "يعمل على وضع طريقة من الأداء المسرحي تبرز وضعه كأداء مسرحي، وهذا الاتجاه الجمالي المضادة للإيهام يجتاز مرحلة ابعد في لعبة النهاية وهي نص ينتمي الى ما وراء المسرح لا يدور في بيئة مسرحية"[2]، وقد تشير العلامة الى العاهات الخلقية من خلال استخدام المهمات المسرحية كالعكاز او الكرسي المتحرك ويبقى التناظر والتناقض الذي تبثه العلامة من دلالات هو بمثابة تبسيط لوصول الصورة المسرحية المتمركزة الى ذهن المتلقي من دون معاناة.

4- تفعيل الخيال والارتجال التلقائي

أي بمعنى ان العلامة قادرة على إنشاء تداعيات الخيال بين الممثل والمتلقي او بين الخشبة والصالة قوامها سيرورة مشتركة في تبني الفعل المسرحي وأحداثه تبنيا قائماً على مجموعة من السبل والوسائل أثناء العرض المسرحي قد تكون من خلال (علامات ارتجالية متخيلة او قصدية مبتكرة) وتأثيرها الآني والبعدي في المتلقي وانتباهه، وهذا بدوره يعتمد أيضا على قيمة العلامة ودلالاتها المبثوثة ومصدرها وماهيتها في مجرى الأحداث ومقدار تبنيها للفعل المسرحي من الناحية

---

(1) بوغاتريف، بيتر، مصدر سابق، ص 64.

(2) استون، ألين، وجورج وسافونا، مصدر سابق، ص 191.



الإدراكية لا من الناحية الحركية المجردة، ان تفعيل العلامة للخيال والتخيل وبالعكس هو بحد ذاته استفزاز للذاكرة والذهن وقيمة رمزية قد تتمخض عن علامات أخرى غايتها تفعيل ذلك الرمز المتخيل في ديناميكية الفعل والحدث المسرحي من خلال بث مجموعة من هذه الرموز في تشكيلات لها القدرة على جعل الخيال في حالة سيرورة متواصلة وفعالة "فمهمةالدلاله المسرحية ليست في عزل الرموز بقدر ما هي في تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشؤها"[1]، هذه السيرورة الفاعلة بين الصورة المرئية المتمركزة على المسرح وبين ذاكرة المتلقي وخزينها من الصور والذكريات هو الذي يحرك فعل الخيال ويعطيه القدرة على الربط بين ما يشاهده وما يخزنه "اذ يقدر الخيال ان يستحوذ على خزين الصور الحسية في الذاكرة وعندما يكون محكوما بهدف فني يقدر ان يرابط بينهما في أنماط جديدة مبهجة"[2]، أي ان هناك تطوراً خيالياً مضافاً على الصورة المرئية يعمل على استدعاء الصور في الذاكرة وتحقيق المزاوجة بينهما "اذ تقدر الصورة على استدعاء صورة أخرى سبق ان كانت مرتبطة بها"[3]، وهذا يحدث فعلا للممثل من خلال تفعيل الخيال عنده باعتباره (المكون للعرض) من خلال قدرة العلامة على تنشيط الفعل الذاتي له، جعله في مساحة وفعل حر على ملاحقة (أشياء وهمية) (مرتجلة او قصدية) ويجري من خلالها استحداث علامات إضافية قادرة على تعزيز الأداء التمثيلي وفكرة العرض وتجعله "كيف يتصور ويتخيل دائرة الضوء هذه حتى لو لم تكن موجودة بالفعل بعد ذلك، ويظل تصوره هذا قائما في خلده ومخيلته بعد ذلك للأبد

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 25.

(2) بريت، ر.ل.ج. التصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979)، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

وأثناء الأداء الفعلي"[1]، وهذا ما قاد الى بروز (الارتجال التلقائي او الارتجال الخيالي) الداعم لبروز علامات ارتجالية آنية تدعم فكرة المسرحية او تدعم الأداء اللحظوي للممثل في تعريف الصورة المرئية على الخشبة "فالارتجال يعني فن الخلق في نفس لحظة التنفيذ"[2]، ويمكن ان نخلق من العلامات المرتجلة (المتخيلة) التفاته للتحايل على الأخطاء التي تحصل على الخشبة حيث يستدعي وعي الممثل الآني تجاوزها من خلال حركة او فعل يعطي دلالة استمراريته للحدث الذي وقع فيه الخطأ او الارتباك، فقد "كانت إحدى الممثلات في مشهد من المشاهد منهمكة في تقشير الجزر في احد الأحواض، ثم سقطت منها واحدة مصادفة ثم استردتها وقامت بغسلها تلقائيا ودون تردد فقاموا بتهنئتها لذلك فقد اخذ هذا على انه استشفاف تام للدور من جانبها وامتصاص تام وانغماس في حياة الشخصيه الخيالية"[3]، هذا الترابط العلاماتي بفعل ما يحصل على الخشبة في خيال الممثل وحركته وتلقائيته وبين خيال المتلقي المتحفز هو الذي يعطي القدرة على الاستمتاع او النقد الجمالي والفكري للعرض وفعاليته.

5-تفعيل الشفرة داخل العلامة

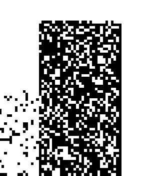
ان العلاقة بين العلامة كمنتج للمعنى الدلالي من خلال رموزها وبين الشفرة كفعالية مستقلة باتت تستحوذ على معظم النشاط الفكري للعلامة (المعقدة) داخل النص والعرض معا وارتباطها (أي الشفرة) بالتأويل المعتمد على فعلها داخل العلامة فهي " كل الوحدات التي وظيفتها التعبير عن سؤال بطرائق مختلفة واستجابة وتنوع الأحداث العضوية التي تستطيع اما ان تصوغ السؤال او

---

(1) كونل، كولين، مصدر سابق، ص 68.

(2) روفيني، فرانكو: الوسط المسرحي ما قبل التعبير، الطاقة: الحضور، تر: اليان ديشا، في كتاب طاقة الممثل، (القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999)، ص 174.

(3) كونل، كولين، مصدر سابق، ص 103.



تؤخر جوابه"[1]، وعليه فان استحواذ العلامة على مجمل ما يحصل في العرض المسرحي وديناميكيته وتواصله الجمالي والمعرفي والدرامي وبين المتلقي ومرجعيته الثقافية تجعل من إنشاء الشفرة داخل العلامة من المهمات المهمة في تحفيزها للفعل والحدث المسرحي ومن ثم ذهن المتلقي ومدى استيعابه لتلك الشفرة في مستوياته المختلفة حيث "تتسم بعض الشفرات بالوضوح الى درجة كبيرة. في حين تتسم بعضها الأخر بإفساح المجال لتأويلات مختلفة، وقد توجد أيضا شفرات فرعية داخل حدود الشفرة"[2]، وهذا يعني أهمية الشفرة وقدرتها التأويلية على محاكاة المعنى، ومن ثم فان قيمة العلامة تنبع من أهمية شفرتها ومن هذه الأهمية فان الشفرة لا تصل الى المتلقي الا بعد مرورها بمراحل تضمينية لمؤلف النص والمخرج المسرحي إذ:

1. "يقوم الكاتب الدرامي بتشفير النص من حيث إدراكه لوظيفته كمخطط أولي للإخراج المسرحي.
2. يقوم المخرج بحل شفرة النص وتبدأ عملية قيادة او تعاون مع فريق العرض، ويتوصل الى ميزانسين
3. يقوم المصمم بإعادة تشفير النص لتطوير وتنمية مجموعة التصميمات في إطار القيود المالية والمكانية.
4. يقوم المتفرج بحل شفرة العرض ويحدث جدل متبادل بينه وبين البعد البصري كعامل مكمل لعملية التلقي"[3]، ومن هذا السياق تكتمل

---

(1) هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص 106-107.

(2) تشاندلر، دانيال: معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: اكاديمية الفنون، 2002)، ص 30.

(3) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 198.

دورة التشفير داخل العلامة لتحريك الحدث المسرحي نحو تأويلية فعالة للذهن والحس.

ديناميكية العلامة في العرض المسرحي

ان تعبير ديناميكية العلامة في العرض المسرحي يعني قدرتها على انشاء مزاحمة معرفية متواصلة في ذهن المتلقي، وامكانية ايجاد تداعيات حركية وحسية ونفسية واجتماعية لديه، ومن ثم الخروج بوعي قادر على تحويل تلك العلامة ودلالاتها (المعنى) الى فعل حياتي وجمالي وفكري، بالطبع من خلال ما يحصل على الخشبة من قوة تجسيد الحدث المسرحي ورموزه وعلاماته وشفراته، ولكن ما الذي يحدد ديناميكية العلامة في العرض المسرحي ومن ثم هذا التأثير في إثناء المشاهدة أو بعدها ؟

ان العلامة لا تاتي عن فراغ بل عبر سيرورة تحدد قيمتها الفعلية في انشاء الحراك الدرامي على الخشبة، وبالتحديد فان قوة العلامة وديناميكيتها في العرض المسرحي من قوة موضوعتها والفكرة التي انتجتها، والاهم من الممثلين الذين جسدوها وحملوها وارسلوها لذا فان "الموضوع الديناميكي هو الشيء في ذاته وهو الذي يحرك انتاج العلامة وكل علامة تعبر بصفة مباشرة عن موضوع مباشر يمكن تعريفه على انه مضمونها"[1]، وبذلك تتشكل خواص العلامة وملامحها أو قوتها ودلالاتها من الخلفية التي انتجتها وفعاليتها في جعل الصراع قائما ومحتدماً، وظهور الازمة المسرحية بسبب حراكها ،أي قدرتها على تشكيل الحدث والتوجه به الى ذروته القصوى"فالمنديل المطرز الذي تفقده دزدمونة بمحض الصدفه يتحول في المسرحية الى قوة مدمرة تقود عطيل الى الجنون ودزدمونة الى الهلاك، فالمنديل البريء يتحول في عيني عطيل الى شخصية

(1) ايكو، امبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 463.

شيطانية والى احد اطراف لعبة الخيانة التي يتصور ان زوجته تلعبها سرا"[1]، هذه القوة الديناميكية للعلامة بفعل المنديل البسيط خلق صراعا مأساويا لكل الاطراف وتازمها المتصاعد: فبمجرد سقوط والتقاط المنديل من الارض تشكلت اولى ملاحم المؤامرة على الخيانة المزعومة، وبذلك تشكلت بفعل العلامة (المنديل) حالة جديدة في بنية العرض ونقلته الى فعل حركي درامي شديد التعقيد، وبذلك فان هذه العلامة بديناميكيتها: اختصرت واختزلت الاحداث والمشاهد والحوارات وعوضت عنها ببدائل بسيطة(منديل، رسالة، مفتاح، صور فوتغرافية)، ولكنها مؤثرة وشديدة الخطورة في استغلالها الدرامي، فمن السهولة ان نستغني عن الممثل ببدائل ولو مؤقتة،ولكن من الصعب ان نترك العرض بلا علامات أي بلا دلالات فـ"ليس ضروريا ان يكون الممثل كائنا بشريا لان الممثل قد يكون قطعة خشب ايضا، اذا كانت الخشبة تتحرك وحركاتها تلازمها كلمات عندها، مثل هذه القطعة الخشبية تستطيع ان تمثل شخصية في مسرحية وتصبح ممثلا"[2]، ومثلما العلامة تتحول فتغير مدلولاتها بفعل تحريكها بعلامة اخرى، فانها تصبح بحالة حركية ومتغيرة في الوظيفية الدلالية والدرامية، أي بمعنى ان هذا الفعل العلاماتي وديناميكيته لم يأت من فراغ بل وراءه قوة محركة، أي ان العلامات تزاحم علامات اخرى وتدفعها نحو التأزم الأصعب، وذات العلامة (هنا الممثل) احالت المنديل (العلامة الاخرى) من بساطتها على تعقيدها على اعتبار ان كل شيء على المسرح هو علامة بما فيها (الممثل) الذي يشكل قوة دافعة رئيسة تتحرك من خلالها الموجودات والعلامات الاخرى وقد تكون هذه القوى المحركة لها هي قوة طبيعية (عاصفة، مطرا، رياحا، زلزالا) او بفعل ابتكار في تغير الموجودات او عناصر العرض المسرحية (اضاءة، موسيقى، قطع الديكور) والتي تتغير بفعل تدخل بشري تقني يتبع فكرة

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 163.

(2) هونزل، يندريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 98.

الاخراج والتصميم المسرحي، هذه القوى تكون مسؤولة عن التحول العلاماتي ومن ثم الدلالي من شكل الى اخر ومن تاثير محدود الى اكبر أي تغير نمط الصراع الى وجهة اعنف او على العكس من ذلك فان 'الشخص(أ) معه خنجر، والخنجر هنا كجزء من الذي تظهر المكانة النبيلة او المنزلة العسكرية للشخص المرتدي ذلك الزي.. الشخص(ب) يهين الشخص(أ) الذي يستل خنجره، يطعن(ب) ويقتله هنا في اطار فعل معين تتجه فجاة قوة فعل الخنجر نحو المقدمة.. (الشخص أ) يهرب حاملا خنجراً ملطخ بالدم، فالخنجر هنا يرمز الى الجريمة ولكن بذات الوقت يرتبط بالهرب"(1).

هذا التحول في فعل الخنجر من علامة سكونية تدل فقط على زي عسكري الى علامة متحركة (قاتلة) بفعل علامة اخرى(ممثل)، قد احدث صراعا جديدا، وديناميكية في مجمل احداث العرض المسرحي، ونقلته بفعل هذا الحراك العلاماتي الى منطقة شديدة التعقيد والحل، ولكن يبقى جزءا من ديناميكية العلامة هو ارتباطها بفعالية الممثل وقدرته على رسم شخصيته وتحريك موجوداته وتعامله مع عناصر العرض واسلوب انتاجه واخراجه لتلك العلامة، فهناك ممثلون قادرون بفعل أدوارهم النشطة من انتاج وتحريك العلامات ومن ثم تحريك الفعل والحدث المسرحي واخرون ليس لديهم القدرة على فعل ذلك لضعف ادوارهم واعتبارهم اكسسوارات بشرية وعدم قدرتهم على تجسيد تلك الادوار لضعفهم في الاداء المسرحي، ومن ثم ضعف في حركية (العلامة) وديناميكيتها: ولكن هذه الديناميكية لا تاتي من مجرد وجود العلامة وتحريكها او تحويلها في العرض، بل في مدى إجادة وضعها الزماني والمكاني في ذلك الحدث وتوقيت ظهورها في اللحظة المناسبة ومن ثم تأثيرها الدلالي في العرض المسرحي إذ "يكتسب التصوير الايقوني خاصية ديناميكية وهي خاصية

---

(1) فيلتروسكي، يوري، الانسان والموضوع المسرحي، تر: ادمير كوريه، في: كتاب سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 143-144.



اساسية لتحقيق مبدأ نسبية المعنى في المسرح واعتماده على موقعه في الزمان والمكان وعلى منظور الرؤيه"[1]، ومثلما تؤدي العلامة دورها في ديناميكية الحدث المسرحي وأزماته، فلها الدور الكبير في تحديد فضاءات الخشبة (بالصوت والايماءة والاضاءة واللون والمهمات المسرحية) وكل ما يتاح لها ابراز وتركيز منطقة الفعل المسرحي لذلك "فان بنية الخشبة وشكلها وموقعها تقرره حاجات العرض، كمكل العناصر التكوينية للمسرح تعتمد الخشبة بنسب مختلفة على بنية النص الدرامي"[2].

وتبقى ديناميكية العلامة ليس في صورتها المرئية والحركية والدرامية بل حتى في صوتها المسموع الذي يشكل صورة متخيلة تعوض عن الصورة المتمركزة على الخشبة فان "هذه الاشارات الصوتية يشار لها كمشاهد سمعية وتمثل بواسطة الالات الكاتبة للدلالة على مكتب وجلبه المثقاب الهوائي ودمدمة عربات سكة الحديد تمثل منجما للفحم، والكاس كإحدى لوازم المسرح يمكن ان يشار إليها بصب الخمر او بصوت صادر عن ضرب قدحين بعضهما ببعض"[3]، ومن هذا تبقى ديناميكية العلامة قادرة على اخراج العمل المسرحي بشكل فعال وحيوي قابل للمشاهدة.

العلامة بين النص والعرض المسرحي

ان اهم الاشكالات التي تتعارض بين النص والعرض المسرحي هي الحالة القسرية عند القراءة على تخيل الاحداث والشخوص والاماكن والطرق ووسائل النقل ومن ثم بقاء هذه العلامات اسيرة لمستوى هذا التخيل، لانها ساكنة وذات

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 73.

(2) فليتروسكي: يوري، النص الدرامي كعنصر اساسي في المسرح، تر: ادمير كوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 156.

(3) هونزل، يندريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 99.

فعالية محدودة لعدم امكانية تجسيدها وامتلاكها الشكل في صياغته المرئية الثابتة، فالكرسي علامة ولكن ما شكله في الصورة القرائية المتخيلة، وكذلك السيف ما سمكه ، طوله، وزنه، اذن فقراءة النص المسرحي هو "عرض خيالي يصوغه القاريء ،هو عرض منقطع جزئي وبشكل عام فقير لا يستخدم سوى اشتات نصية، فان العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القاريء"[1]، أي اعتماده على ذاكرة القاريء وما يخزنه من صور وذكريات شبيهة بما يحتويه النص وعرضه المتخيل، اما في العرض المسرحي فما يشاهده المتلقي لا يحتاج الى التحلق في الخيال فالممثلون أصبحوا شخصيات مجسدة والحوار صار كلمات، والحركة إشارات وإيماءات أي ان العلامة اصبحت مادة وفكرا معروضة على الخشبة تبث دلالاتها بشكل مباشر من دون وسيط مقروء لذا فان "الدراما هي عمل ادبي بحد ذاته لا تحتاج الى شيء الا الى قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور وبذات الوقت انها نص باستطاعته وغالبا كان القصد فيه ان يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي"[2]، وتبقى قراءة النص المتخيلة تختلف من شخص الى اخر وفق مرجعيته الثقافية والاجتماعية بينما في العرض الصورة واحدة لكل النظارة لان ما يشاهده ثابت ومتكرر غير قابل للتخيل، والذي يحدث للنص الدرامي عند انتقاله الى عرض درامي هو إعادة صياغته كليا من حذف وتعديل لملاحظات المؤلف واعادة ترتيب الحوارات او تقليصها او حذف بعض الشخصيات غير المهمة او زيادة فعالية شخصية على حساب أخرى، او اعادة ترتيب الاحداث او ظهور الشخصيات وغيرها أي بمعنى التحول في تركيبة العمل السيميائي كليا من تضخيم هذه العلامة او تلك او تقليص فاعليتها بما يلائم هذا الحدث ولا يلائم ذاك فان "البنية السيميائية (المعنوية) للعمل برمتها قد اعيدت صياغتها ويتوقف مدى التحول بشكل رئيس على عدد واهمية ملاحظات

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 13.

(2) فلتروسكي، يوري: النص الدرامي كعنصر اساسي في المسرح، مصدر سابق، ص 152.

المؤلف في النص أي يتوقف على اهمية الفجوات التي تحصل نتيجة حذف تلك الملاحظات"[1]، وهذا ما يجعل ملاحظات المؤلف مهمة في باديء الامر في تحديد اعمار الشخصيات وصفاتهم او الاماكن التي يعيشون فيها او التعليق على خروجهم ودخولهم وكذلك بقاء صفة الحوار في النص ثابتا لانه يمثل اختلاف انماط كل شخصية عن الاخرى فان "دور الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية والمكان والفعل"[2]، ولكن في العرض المسرحي لا نعتمد فقط على الحوار بل الصورة المرئية لصاحب هذا الحوار حيث نسمعه لا نقرأه وهو يشير لا نتخيل تمثيل حركته، وهذا مهم على اختلاف النص المقروء عن نص العرض خصوصا عند المخرجين البعيدين عن كلاسيكية النقل الحرفي للنص والذين يعيدون صياغة النص الى عرض مختلف فيه الكثير من الانزياحات الشكلية وحتى الفكرية، وبذلك يؤسسون الى نص فرعي هو بغاية الاختلاف عن النص الاصلي وهذا ما فعله (ستانسلافسكي) في اخراجه لمسرحيات (تشخيوف) إذ أن "فريق العرض او المخرج الحديث مضطرون الى ان يخلقوا نصا فرعيا خاص بهم ومن الواضح ان هذا السبيل مفتوح امام المخرج او لفريق العرض. فقد اضاف ستانسلافسكي على سبيل المثال نصه الفرعي التصويري والشفاهي الى مسرحيات تشخوف "[3]، بهذا ينتقل النص الدرامي الى عرض مستحدث بشكل جديد مرئي، فيه أناس (ممثلون) محاطون بديكور ومهمات مسرحية ،و تسلط عليهم الانارة ويسمعون الموسيقى والمؤثرات الصوتية ويشاهدون من قبل جمهور يشغل الصالة، كذلك فان العلامة في النص المسرحي مقصورة على المتخيل منها وما تصل إليه العين لان ما يقرا لا كما يشاهد او بالأحرى فان الطاقة المحدودة للتخيل لا تسمح بظهور عشرات العلامات المختبئة هنا وهناك، ولكنها تكون

---

(1) المصدر نفسه، ص 154.

(2) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 80.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

بارزة في العرض بين ثنايا الاكسسوار والديكور والملابس والاضاءة والموسيقى وحركة الممثل وصوته ومكياجه فكل شي على المسرح هو علامة دالة بالوجوب.

ان العلامة تبقى قاصرة في التحرك الا ضمن رقعة بسيطة في النص المسرحي ولكنها متشظية ومتزاحمة في العرض المسرحي ويتقبلها النظارة لانها مجسدة وشاخصة من خلال ردود افعالهم عليها ومن ثم احساس الممثل بهذه الردود وما يدور في اخلدتهم من تعاطف او بغض لتلك الحركة او القطعة او الاشارة، كما ان عناصر العرض وسينوغرافية تعلن عن علامات جديدة وتضخمها وتبرزها في تحولاتها من حالة الى اخرى ومن مهمة الى اخرى ومن ثم من دلالة الى اخرى لا كما يحدث في النص حيث السكونية في حركتها وتأثيرها المحدود والذي يأتي على شكل ملاحظات من المؤلف او من حوار احدى الشخصيات ولكن في العرض فإنها تتحرك من خلال فعالية عناصر المسرح وحركة الممثل ذهابا وإيابا فلا حاجة ان يقول المؤلف(يدخل فلان ويخرج فلان) او يقول (جاء المساء) او (اشرقت الشمس) حيث ان علامة هذه الأفعال والظواهر تتكشف وتتغير من خلال تغير الضوء وخفوته دلالة على حلول المساء وزيادته دلالة على الصباح او سماع صوت الديك دلالة على شروق الشمس او تحريك أي قطعة من الديكور او استخدام الاكسسوار لها علاقة بجانب دلالي مهم "فالمعلومة (يهبط الليل) مثلا قد يجري إبلاغها بواسطة تغير الاضاءة او بواسطة مرجع لفظي او ايمائيا"[1].

ولكن من وجهة اخرى فان كثافة وانتشار العلامة في العرض المسرحي قد يؤدي الى احتمالية الوقوع في اشكالية التكرار، باعتبار وجود المتشابهات في الحركة والإنارة والصوت وعليه "اذا كان كل مظهر في العرض يحتمل السمياة

---

(1) ايلام، كير، مصدر سابق، ص 63.

فذلك يعني أن المسرح لايحتمل التكرار الا نادرا ، التكرار اختزال لاعلام الرسالة بواسطة الإعادة وإدخال إشارات ليست ضروره في صلب ارسال الاعلام"[1].

وعليه فان الخوف من الوقوع في هذا التكرار حتم التدقيق في وقت وزمان ومكان ظهور هذه العلامة ، وإعطائها الشكل الجمالي والفكري وفق ارتباطها بموضوعة الحدث، على العكس مما يحصل في النص، إذ لا تشعر بالتكرار لانه غير مرئي، فالمؤلف يكتب باسهاب وعلى هواه ويعطي الملاحظات حتى بين الحوارات فان "الكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة فقط اما الممثل فهو سيد مجموعة وافرة من الوسائل التي تتضمن صوته وتعابير وجهه.. نحن نرى دائما انسانا برمته على الخشبة وليس فقط ما يرينا الكاتب منه"[2]، وبالرغم من هذا الاختلاف في حركية العلامة ودلالاتها بين النص والعرض فانها قد حافظت على الصدارة بفعاليتها كمترجم للأفكار والإشكال سواء كان بالتخيل او بالحركة او الاشارة او الايماءة.

---

(1) المصدر نفسه، ص 68.

(2) كاروفسكي، يان ميو: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مصدر سابق، ص 53-54.



الفصل الثالث

الممثل وعلاماته في المونودراما

3



الفصل الثالث

الممثل وعلاماته في المونودراما

مدخل الى الممثل وعلاماته

كان ولا يزال فن التمثيل والممثل مثاراً للجدل، كونه يشكل الجزء الأكبر من عملية العرض المسرحي، باعتباره يحدد اتجاه المؤلف وفكرته ، ومن ثم المخرج في تجسيد اسلوبهما في ذلك العرض وصياغتها، او ربما العكس في حالة فشل ذلك التجسيد في أداء وظيفته بشكل غير مقصود، او متعمد أولا إرادي، ومنذ العصور البدائية كان الإنسان منزوعا الى تجسيد ارادته بشتى العلامات ومن أبرزها (المحاكاة)، التي كانت تتمثل بشكل طقوس علاماتيه للوصول الى الروح او التقرب الى قوى لمساعدته في الصيد، او من خلال تشكيل علامات من شانها الاحتفال بعرف اجتماعي يخص متطلبات القبيلة من خلال الإتيان بحركات وأصوات او إيماءات خاصة بهم "كعلاج شخص مريض- او الإشراف على طقوس كالميلاد، والختان، والزواج- والموت، او من اجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة"[(1)]، ومنذ ذلك الوقت الى ألان تطورت تلك الأفعال الإنسانية البدائية وتحولت وأخذت أبعادا أخرى في التجسيد الإنساني، من محاكاة لضرورات الحياة الى حرفة للتجسيد بعلامات مقصودة رامزة وراءها انسان يدعى(الممثل)، ادرك معنى نقل الأفكار والحكايات والأساطير والشخوص الى اناس ندعوهم المتلقون او الجمهور او النظارة، فقد ارتبط فن التمثيل والممثل بالأداء كمترجم للعلامة بشكلها اللغوي او الحركي، ومن ثم أصبحت خشبة المسرح المركز الاساس في تجسيدها وإيصالها الى المتلقي بشكل مباشر او مبطن، وهذا ما يشكل قيمة حقيقية للمسرح باعتباره البودقة لمجموعة

---

(1) ويلسون، جلين: مصدر سابق، ص 63.

من الفنون تتشاكل او تتصاهر في تكوين شكل العلامة من خلال سيرورة معقدة يحركها الممثل، كونه المحفز الاساس لباقي العلامات في شكل عناصر العرض او موجودات الخشبة فاننا "يجب ان نعترف ان العروض المسرحية تتميز عن جميع الأعمال الفنيه الاخرى وعن الأشياء المادية التي هي أيضا إشارات بغزارة اشاراتها لان العرض المسرحي هو بنية مؤلفة من عناصر فنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص"[1]، هذه التعددية للعناصر المؤلفة للعرض المسرحي قاد الى إنشاء مجموعة كبيرة من العلامات وبأشكال مختلفة يقونية، رمزية، اشارية اوطبيعية اواصطناعية، حتمت اختلافاً جديداً في التلقي فرضته حالة التنوع في التأويل والتفسير، حيث أن "هذه التعددية للإشارة في الفن المسرحي تزداد بحكم أن المتفرجين مختلفون يفهمون ذات المشهد بطرق مختلفة"[2]، والممثل عندما يجسد علاماته بصدق فانها موجهة بالاساس الى ذلك المتلقي، ومن ثم فانه يؤمن بان تحدياته لا تعوزها الافعال بل القناعة والايمان، فهو في صراع دائم ومزدوج مع نفسه لتقديم الافضل، وصراع ثان مع الشخصية المسرحية لاقامة تجانس مع صفاتها الاساسية (وهي الجديدة والطارئة عليه). فهو في تحد مستمر من اجل الوصول بهذه الثنائية لتجسيد علاماتها باحسن صورة، فمشاهدة "الممثل الذي اعجبنا كان يضحك بصدق وبشكل طبيعي(حقيقي)، لم يكن يكشر من اجل اضحاكنا... وكان يصرخ خوفا كما لو انه فزع حقا... لقد اعجبنا لاننا صدقناه ونحن نشاهده ونستمع اليه، و بان جميع ما حصل له على خشبة المسرح كان ممكنا ان يحدث في الحياة الواقعية ايضا"[3]، ان مشاهدة هذا الرضا في اداء الممثل يجعلنا ندرك انه حقق بنجاح علامات الشخصية

---

(1) بوغاتيرف ، بيتر، مصدر سابق، ص 76.

(2) المصدر نفسه، ص 76.

(3) ي.م، رابوبورت، الممثل وعمله. تر: عادل كوركيس، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992)، ص 9-10.

بشكلها الجمالي والفكري، وفي القدرة على المزاوجة بين الشعور واللاشعور، بين الداخل، والخارج، بين الباطن والظاهر، بين الوعي واللاوعي... كل هذه تجعل من الممثل ذا قدرة على استحصال موقف حقيقي من افعال الشخصية (علاماتها) التي لا تتبلور، الا من خلال وعيه وثقافته في استنهاض طرفي المعادلة، بين علاماته وعلامات الشخصية باتجاه اثارة علامات جديدة لها او المغروزة في الباطن، وهذا لا يحدث الا من خلال فهم واع لجدلية الوعي واللوعي عند الممثل (المحالة اليه الشخصية)، وخلق جسور بينها لتاتي الشخصية وتجد من يفهمهامن دون معاناة، وهنا يرى (فاختنكوف) احد تلامذة (ستانسلافسكي) بقوله: "ان تعليم الممثل يجب ان يثري اللاوعي عنده بمختلف المهارات، ان يثريه بالقدرة على تحرير نفسه، وعلى التركيز والجدية، بل والقدرة على المسرحة... واللاوعي عند(الممثل) يجب اثراءه بالقدرة على اكتساب الحيوية وعلى التعبير والملاحظة وعلى التكيف بسهولة... وان الممثل الذي يغذي -عن وعي -اللاوعي ويصل الى النتيجة باللاوعي يكون ممثلا موهوبا، اما الممثل الذي يفسر الوعي باللاوعي ويصل باللاوعي الى النتيجة فهو ممثل عبقري"[1]، ومن هنا ادرك الممثل قيمة تجسيده للعلامة وتحديد اتجاهاتها من خلال رسم الصورة المتخيلة للشخصية والمدركة لاحقا على الخشبة، وتاثير هذا التجسيد على القيمة الحسية والفكرية للعلامة المبثوثة الى المتلقي وقدرتها الدرامية في تشكيل الفعل والحدث الدرامي، هذا النظام المعقد الذي يشارك فيه الممثل الشخصية في طرح العلامات خضع لاختبار العلاقة بينهما على من يقود الاخر او من يخضع لمن، هل الممثل بتاريخيته منذ الولادة كونه انساناً فناناً مبدعاً يحمل علامات راسخة لا يستطيع الخلاص منها في، لهجته، وسرعة حواره، وايقاعه، ونبرته، وعلامات جسده من طول وحجم؟ ام الشخصية وابعادها المتخيلة؟... وفي راي الباحث ان الشخصية هي التي تتبع الممثل

---

(1) ديور، ادوين: فن التمثيل، افاق واعماق، ج1، تر: مركز اللغات والترجمة، (القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998)، ص 8.

لا العكس، فادراك الممثل ووعيه و من ثم لا وعيه هو المخزين العميق الذي يخلق معايير الشخصية... ومن هنا تبرز علاماتها من خلال ميل الممثل لنمط العلامات التي تستهويه هو لا(الشخصية) سواء كان في الازياء ولونها وتفصالها، او المكياج على الوجه او طول الشعر ولونه، او طبيعة تحرك الجسد او اسلوب النطق او المشية على الخشبة، او اسلوب التعامل مع عناصر العرض، وهذا ما يجعل اختلاف تناول الشخصية المسرحية وادائها بين عدة ممثلين باشكال وتفسيرات وتحليلات مختلفة، ويميل الباحث في عمل الممثل وعلاماته من خلال الممثل والمخرج والكاتب المسرحي (بوريس زاخوفا) 1896-1970 بقوله: "يعبر الممثل عن الشخصية التي يبدعها بسلوكه وافعاله، ان قيام الممثل باعادة تجسيد سلوك الانسان انما يهدف الى خلق صورة مسرحية معبرة ومتكاملة، وهذا ما يشكل جوهر فن التمثيل، وتتوزع سلوك الانسان حالتان احداهما فيزياوية والاخرى نفسية، وليس لاحداهما ان تنفصل عن الاخرى... لهذا يستحيل فهم سلوك الانسان وتصرفاته بدون فهم مشاعره وافكاره... وبدون فهم علاقاته وارتباطاته الموضوعية بما ينتضمه المحيط من حوله"[1]، ولكن مع ذلك فان (الممثل) يحاول ان يقرب علاماته الراسخة في وعيه وجسده الى العلامات المفترضة، في تخيله وتحليله للشخصية؛ وابعاد التناقضات الحاصلة في علامات الاثنين، ومحاولة مطاوعتها وديا مع الشخصية، فالممثل قد يكره اللون الاسود لانه علامة سيئة في حياته، ولكن الشخصية تحبه كثيرا لسبب ما؛ هذا التناقض في تناول العلامة لابد له ان يؤخذ على اساس التنازل الوقتي (زمن العرض) لصالح الشخصية دون الامساس بالرغبة الكامنة لكره الممثل لهذه العلامة او تلك، يقول (اوجستو بوال) "ان التصور الاساس الذي يحتاجه الممثل ليس كينونة الشخصية ولكن رغبتها، اذ لا يجب ان يسال الممثل من انا؟ بل

---

(1) زاخوفا، بوريس: فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1969)، ص 17.

يسال ماذا يريد ، فالسؤال الاول يؤدي الى تكوين بحيرات الاحساس الراكدة، بينما الثاني متحرك ويتميز بالصراع وهو بالتالي مسرحي"[1]، ولكي يحقق الممثل علاماته الراسخة وعلامات الشخصيات المتعددة من دون تناقض واضح، كان عليه ان يستعمل ادواته وعناصر عرضه لمرور العلامات الناتجة من فهم احدهما للاخر وجعلها مبتكرة ومقنعة وهذا ما يميز ممثل عن اخر في تناوله للشخصية ، فامام الممثل ثلاثه تحديات رئيسة ؛ وهي" 1. المهارات الخاصة ادواته الداخلية: العقل والعواطف)، و الخارجية:(الصوت والجسد) ، 2. جعل الشخصيات قابلة للتصديق 3. مزج المجالين الداخلي والخارجي"[2]، ومن هذه الاليات ينطلق الممثل كي يتعامل مع الشخصية من خلال فهمه وتحليله لها وفق النوازع البشرية الثابتة (القيم والاخلاق) والمتغيرة (الطبيعة النفسية) ووفق بيئتها وحسب التحليل المنطقي للمرجعيات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وازاء ذلك يجد الممثل ان علاماته قد ارتبطت مع علامات الشخصية او امتزجت في قسم منها على الرغم من التناقض في قسم اخر منها؛ ولكنه مع ذلك لا ينفك ان يعطي القسم الاكبر من اهتمامه في اقامة توازن بين ما يعتقده وما يريده وما ينبغي ان يفعله على الخشبة ، اذ ان "واجبات الممثل او مسؤولياته هي ان يقوم بخلق واداء-او عرض- الحياة الداخلية للشخصية ، ولكي ينجح في ذلك عليه ان يتكلم بوضوح ويطلق صوته في ارجاء المسرح وان يتحرك على خشبة المسرح بسهولة وتمكن، وان يرتدي ملابس الدور بشكل لائق ومطابق للشخصية؛ وان يتواصل ويتعاون مع باقي الممثلين على المسرح"[3]، ومثلما يجسد الممثل بعلاماته علامات الشخصية فانه ليس بمعزل عن علامات المحيط الاصلي لتلك الشخصية (المتخيل) ومن ثم

---

(1) بوال، اوجستو: العاب الممثلين وغير الممثلين، (القاهرة :وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997)، ص 74.

(2) ديور، ادوين، مصدر سابق، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 14.

علامات محيطه المصطنع كمدرك قائم على الخشبة والذي يتحرك من خلاله والاستعانة بموجوداته، فهناك مجموعة كبيرة من العلامات القائمة والتي تتشكل بذاتها والتي تولد او تتولد من خلالها مجموعة اخرى من العلامات حيث تكون الصورة المسرحية المتمركزة على الخشبة ومدلولاتها المتحولة والتي قطعا تاتي من خلال معرفة التكنيك المسرحي والحرفة العالية والخيال المطلق والذي يتشكل مع "العلاقة بين الممثل واجزاء خشبة المسرح وعلاقته بالجمهور وعلاقته بالممثلين الاخرين"[1]، هذه الشبكة من العلاقات بين الممثل والشخصية وبين باقي الممثلين ومن ثم الخشبة وموجوداتها وبين الجمهور تشكل بمجموعها عشرات العلامات المنتجة والتي تحقق تكاملاً في الشكل والمضمون الدلالي بما يحقق نجاح العرض.

الممثل كونه علامة

يطرح بعض المعنيين بالعلامة داخل المسرح افكارهم بالتقليل من شان الممثل والتعويض عنه بعلامات اخرى ولو لفترة وجيزة، وهذا ما ذهب اليه (يان ميوكاروفسكي) في مقالته(حول الوضع الراهن لنظرية المسرح) بقوله: "حتى الممثل نفسه الذي هو اداة الفعل الدرامي قد يختفي انيا من المسرح، قد يقوم بدوره عنصر اخر كالضوء مثلا"[2]، وكذلك اطروحات (يندريك هونزل) في مجال تحرر الخشبة من قيودها البنائية والفكرية بقوله :"اذا كان التمثيل يكمن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما، عندها ليس الشخص وحده قادرا ان يكون ممثلا بل حتى الدمى الخشبية والالة"[3]، هذه الناحية

---

(1) دين، الكسندر:إسس الاخراج المسرحي،تر : سعدية غنيم، [القاهرة:وزارة الثقافة،الهيئة المصريه العامة للكتاب،1986]، ص 53.

(2) كاروفسكي، يان ميو: حول الوضع الرهن لنظرية المسرح، مصدر سابق، ص 48.

(3) هونزل، يندريك: ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 98.



التعويضية عن الممثل (حتى لفترة قصيرة) بعيدة عن الموضوعية وذلك باعتبار الممثل هو المسرح ومحركه والمحفز لعناصره والجامع لها وهو الباعث الديناميكي لاوصاله ومن ثم هو العلامة الرئيسة لكل العلامات على خشبة المسرح "فبينما يعمل المسرح بوصفه نظام علامات من خلال استخدامه المتغير للمكونات المسرحية؛ فان الممثل، خلال تاريخ المسرح الطويل، ظل بصفة عامة مهيمنا ومسيطرا في هذا التدرج المتغير، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاماً من موضوعات الدرس السيميوطيقي"(1)، وهذا التاكيد على اهمية الممثل كونه مجسدا لفكرة المؤلف ونصه وكذلك المخرج فانه ايضا يشكل علامة مستقلة عن كونه صانعها وحاملها وموصلها وباثها، وخاصة عند الممثل في المونودراما باعتباره نقطة بؤرية تسلط عليها كل ازمات النص ثم العرض المسرحي، لذا فان "الممثل هو المسرح كله، فيمكن الاستغناء عن أي شيء في العرض المسرحي الا هو، انه صلب العرض ومتعة الجمهور، ومن المفارقة ان يكون الممثل منتجا للعلامات ومنتجا بفعلها في ذات الوقت، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها، وهو النحات وهو موديله وتمثاله"(2)، وحتى في مسرح الدمى فان الدمية لا تعطينا دليلا حاسما من خلال حركتها، بل من خلال الصوت الحواري الذي يجسدها او المرافق لها، ومن ثم فان وجود الممثل كمنتج للعلامات جاء وفق اوليات التكوين المسرحي الذي يحتاج الى صانع ومنفذ ومنظم ومن ثم مهيمن على كل مجريات ما يحصل على الخشبة فهو "كائن بشري يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات وتحويل ذاته الى علامات"(3)، هذا التحول الذاتي له كونه ممثل في علاماته وانتمائه لفكر الشخصية المتحولة (هي ايضا) الى علامات اخرى ارتبط بالمزاوجة بين ذاتية الممثل كونه انساناً حياً موجوداً وموضوعية الشخصية كونها

---

(1) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 144.

(2) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 171.

(3) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 173.

انساناً اخر متحولاً او متخيلاً، هذا الصراع بين الممثل وشخصياته ينتمي الى مرحلة التناقض بين الرمزين غير المتالفين فـ"هناك توتر بين ذاتية الفنان وموضوعية عمله في كل الفنون، الا ان هذا التوتر يختبر بحدة اكثر من قبل الممثل لان شخصيته التامة جسدا وروحا هي مادة فنه"[1] ويظهر هذا التناقض اكثر وضوحا في المونودراما فقد يوجد ممثل واحد وشخصيات متعددة فوق الخشبة، لذا فالممثل هنا مصدر اساس للعلامات لانه الموعز الوحيد للموجودات على الخشبة وفي تكوين علاقات حركية معها تؤدي الى انشاء علامات جديدة او مترابطة مع السابقة او اللاحقة او الموجودة اساسا على الخشبة، فهو علامة لكل العلامات، فيكون "دور الممثل هو بنية من اشارات غاية في التعدد، اشارات يعبر عنها بالكلام بالايماءات بالحركات بالوقفات بالمحاكاة بالثياب"[2]، لذا فان اداء الممثل (كونه علامة) لا يتم الا عبر مجموعة من الاشارات تجسد الشخصية (بالاشارة اليها) خلال طريقة، النطق والملابس، والمكياج، والسلوك، وازاء هذه العلاقة العلاماتية بين الممثل والشخصية، كان لابد من استيعاب الممثل لخصائص الشخصية (التقريبية) لعدم وجود تطابق بينهما في الاساس لذا فان العلامات عند الممثل في المونودراما او المسرح التقليدي(الجماعي) هي اشارة لاشارة حيث "لا يمكن اقامة معادلة بين الممثل والشخصية التي يمثل، وان ملابس، وقناع، وايماءات الممثل ليست الا إشارة لاشاره ترمز الى الشخصية التي اراد الممثل تصويرها"[3]،

والممثل في المونودراما (كونه علامة مستقلة) يشكل الجانب الديناميكي المتحول والمحول لباقي العلامات على الخشبة، فان "الاشياء في المسرح تماما مثل الممثل نفسه قابلة للتحول، كما يمكن ان يتحول الممثل على الخشبة الى شخص

---

(1) كاروفسكي، يان ميو، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مصدر سابق، ص 58.

(2) بوغاتيريف، بيتر، مصدر سابق، ص 77.

(3) المصدر نفسه، ص 81.



اخر (شاب يتحول الى شبح، وامراة الى رجل)"[1]، هذا التحول لا يحصل فقط بين الممثل وشخصيته الرئيسة، بل بين شخصية واخرى وكذلك بين الممثل وكل اجزاء الخشبة الى الصالة، كعملية التحول والاندماج مع الضوء او التالف الدلالي مع صوت الموسيقى او اللون.

الجسد وعلاماته

كان وما زال جسد الممثل اهم عناصره التي تتشكل من خلالها دلالاته التعبيرية عن التكوين الفكري والجمالي للنص عند بلوغه العرض المسرحي، لذا فقد اهتم الممثل بجسده لانه المكون الاكثر تجسيدا من خلال حركاته التعبيرية الكبيرة والصغيرة أي بعموم الجسد او اجزائه الايمائية وفي ابسط مكوناتها، وتوظيفه لبناء شخصياته المتخيلة او بعث العلامات ودلالاتها عبر تكويناته المختلفة، وعليه فان الجسد هو علامة مستقلة بوصفه مكوناً يشكل كيان الممثل نفسه، حيث "تعتبر حركة الجسد كوسيط اتصالي موضوع علم امريكي اساسا معاصر للبونية* تقريبا وهو الكينزياء** وقد اكتشفت الكينزياء في شكل رئيس ان كل ثقافة تختار مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محددا بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة"[2]، من هنا فقد اعتمد الممثل في المونودراما بجانب سرديته وفي كثير من الاوقات على التعبير بالحركة لانها تشكل التاثير الاكبر والمباشر من الكلمة، حيث تكون "الحركة من اغنى وسائل التعبير عن الافكار واكثرها مرونة، بمعنى انها تمثل اكبر مجموعات الدلالات اتساعا وتطورا، وقد تكون الحركه حركة اليد او الذراع او الساق او

---

(1) المصدرنفسه، ص 66.

* البونية: علم المسافة بين شخصين او اكثر، ومنه علم البون او البونية، ينظر: ايلام، كير، مصدر سابق، ص 88.

** الكينزياء: علم حركة الجسد، ينظر: المصدر نفسه، ص 110.

(2) المصدر نفسه، ص 110.

الراس او الجسد كله. وتسعى الحركة الى خلق بعض الدلالات وتوصيلها"[1]، وهذا ما يحدث في خصوصية الجسد عند الممثل في المونودراما لانه بحاجة اليه اكثر من الممثل في العرض التقليدي، لان الممثل هنا يتحاور مع ممثلين اخرين بالكلمة ومن ثم الجسد، اما في العرض المونودرامي فانه يتعامل مع شخصياته بالجسد(أي الحركة)، ثم الكلمة، وحتى عند تحوله من جسد ممثل الى جسد شخصياته الاخرى فانه يحتاج الى انشاء وضعيات جديدة في تكوين الجسد وتعابير الوجه بما يلائم الشخصية المتخيلة والجديدة عليه وبما يلائم تكوين العلامات وتشفيرها اذا كانت تحتاج اليه او للتعبير المباشر (الايقوني)، ومن ثم اعتماده للتوصيل الدلالي بين الخشبة والصالة، حيث "تؤلف مواصفات الممثل داخل فضاء ما- طريقة مشفرة لتوليد المعنى، كذلك تفعل حركة الممثلين في اطار الفضاء، لقد استخدم سيميوطيقيو المسرح الدراسات التي تتناول الجسد الانساني كوسيلة للايصال، أي لغة الجسد من اجل تحليل وتشفير الايماء في العرض المسرحي"[2]، ولكن هذه الميزة في فهم الجسد لا تتبنى على حركته فقط وانما حتى في سكونيته القائمة على لغة الجسد المعبرة وهذا ما يدع جسد الممثل في المونودراما يعتمد عليه في ايصال الفكرة والمعنى الدلالي عبر تالف حركاته لكي يتاكد ان هذا الترابط والتناسق موح بايصاله للعلامة ودلالاتها عبر سيرورة معقدة ومتكاملة، إذ "ان الجسد خزان للدلالات فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه : ان سكون الجسد ليس سكونا ماديا، ان السكون وضع اصلي في الجسد انه الكوه التي تطل منها الذات الفاعلة في السكون على ما سيصدر عنها"[3]، ومن ثم فان جسد الممثل في المونودراما حر في انتاجه للعلامة (الحسية والفكرية) عبر التخلص او تحجيم شكله القديم(أي

---

(1) اسعد، سامية، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 90.

(2) استون، الين، مصدر سابق، ص 163.

(3) بنكراد، سعيد، السيميائيات، مفاهيمها، وتطبيقاتها، مصدر سابق، ص 210.



شكل الممثل او الشخصية الرئيسة) وانشاء تكوينات جسدية جديدة (أي علامات جديدة) عبر مجموعة من الشخصيات المستدعاة او التكوين الجسدي المتالف (المكون للعلامة) مع الموجودات على الخشبة وعناصر العرض عامة، لذا فان "الجسد يعلن عن رغباته من خلال الاعلان عن اشكاله ، وتاريخ الجسد هو تاريخ الاشكال وتاريخ البحث عن الاشكال"(1)، هذا اللا تموضع للجسد في حيز منفتح قاده الى فهم اكثر للبقعة التي يمثل عليها وجعله اكثر وعيا في التعبير عن ترابط الجسد ومحيطه، إذ "تزداد اهمية جسد الممثل وحركاته كلما تحررت خشبة المسرح من الاشكال المعمارية الثابتة والتقليدية كالاوبرا ومسرح العلبة الايطالية"(2)، ومرد ذلك ان جسد الممثل لاسيما في المونودراما هو الذي يحدد بنية الفضاء المسرحي، وكل الموجودات وعناصر العرض المسرحي، او مكان العرض المختار، وهو الناطق الزمني والتاريخي والشكلي لها، أي بمعنى اخر هو الحر في حركته الجغرافية وتوزيع مكوناته في نطاق حيزه المختار، لذا كان "الممثل حامل العلامة الرئيسية في العروض المسرحية بلا استثناء، وبالتالي فان حركاته هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لانساق العلامات الاخرى"(3)، وهذا هو حال الجسد عندما يكون ديناميكيا ومنتجا لعلاماته عبر هذه الفعالية الحركية إذ ان"الجسم في حالة حياة هو شيء اكثر من جسم يحيا الجسم في حالة حياة يمدد حضور الممثل وادراك المشاهد"(4)، وهذا ما يجعل المتلقي (لاسيما في العرض المسرحي المونودرامي) في حالة ذهنية ذات ديمومة واعية الى النمط الحركي وكثافة الدلالات المعطاة من خلاله.

---

(1) المصدر نفسه، ص 212.

(2) اليوسف، ا كرم، مصدر سابق، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص 130.

(4) باربا، اوجنيو: الجسم المتمدد، تر: اليان ديشا- بريا ، في كتاب: طاقة الممثل، مصدر سابق، ص 293.

الايقاعية الحركية المضافة

من البديهي ان يعبر الممثل عن الشخصية التي يجسدها من خلال تحليله الدقيق لابعادها الطبيعية والمكتسبة من الحياة أي انتماؤها الجغرافي والاقتصادي(الطبقي) والعرقي(الاجتماعي) ممزوجة بطبيعة الحال بتاثيرات الممثل نفسه وإسقاطاته على ابعادها للخروج بها في حدود المعقول، وتاتي بعد ذلك افعال الممثل وتصرفاته على الخشبة، ونقصد بها الياته الحرفية من جسد وصوت وفهم دقيق لايقاع الشخصية وطريقة نطق الحوار وتقطيعه ومن ثم ترجمة ما يريده المؤلف والمخرج من تجسيد لهذه الشخصية وفق الرؤية الفكرية والجمالية لها عند ذاك تقول ان هذه الشخصية، اصبحت منتمية للوسط والرابطة التي تعيش فيها، ولما كان الجانب النفسي هو المهيمن على كل ابعاد الشخصية كونه منتجاً اجتماعياً محفزاً لمجمل التصرفات السلوكية للانسان، ولما كان ايضا الجسد هو المعبر الحركي للرغبات وتنفيذها، فعند ذاك يصبح التقاء هاتين الصفتين (النفسي والجسدي) هما المعبران عن سلوك الانسان ومن ثم سلوك الممثل في فهمه للشخصية وتجسيدها، وفق مشاعرها واحاسيسها فان" قيام الممثل باعادة تجسيد سلوك الانسان انما يهدف الى خلق صورة مسرحية معبرة ومتكاملة وهذا هو ما يشكل جوهر فن التمثيل"[1]، ان التقاء هاتين الصفتين وتحريكهما باتجاه هدف ما وباعث ما ، تحدد من خلالها الشخصية وجهتها ومسارها ومطالبها ورغباتها وعند ذاك يبدأ الصراع الدرامي في التحرك باتجاهات عدة، ولما كانت هذه الشخصيات قد دخلت لعبة هذا الصراع بمختلف الاشكال، فكان لابد من تنظيمها تنظيما إيقاعيا أي السيطرة على فعلها من خلال ميزان تعول حركته وسيطرته للممثل صاحب الفعل والرغبة لخلق حالة تتناسب فيها الحركة مع الفعل النفسي، فالإيقاع إذن "هو التجربة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من

---

(1) زاخوفا، بوريس: ، مصدر سابق، ص 17.

الانطباعات السمعية اوالبصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة... وبحسب شدة الانطباعات يتم التعبير عن تجربتنا بدرجات من الانفعال الوجداني والعضلي تتفاوت ما بين الشعورالداخلي الخالص والحركة الجسمانية"[1]، هذا التنظيم لانفعال الممثل ومن ثم الشخصية ومدى تاثيره في حركته الجسمانية له ما يسوغه في السيطرة على نسقية او التلاؤم بين الحالتين الوجدانية والحركية، وضمان عدم خروجهما عن المألوف الطبيعي او احداث اختلال في التعبيرات وردود الافعال غير المنسجمة مع متطلبات الحركة الفعلية على الخشبة، ومن ثم وصول صورة غير متطابقة بين الفعل الحركي والحسي او النفسي فـ"لاشك ان الشخصيات المسرحية لها دور في تحديد الايقاع. فقد يكون تفكيرهم بطيئا او حركتهم بطيئة او خطواتهم ثقيلة، او ثابتة، وقد يتصفون بالعجلة او بسرعة التفكير ومضائة او البهجة، كل واحده من هذه المجموعات يشكل ايقاعا مختلفا في اساسه"[2]، وعندما نقترب اكثر من فهم الايقاعات في المسرح فتعرفه على الآتي: "خلق انسجام بين اجزاء العنصر المسرحي الواحد، او بين العناصر كلها، والايقاع في التمثيل هو ملاحظة التالفات الصوتية والحركية ومدى ارتباطها، اما الايقاع الاخراجي فيدل على العلاقة الانسجامية بين الاضاءة والتمثيل والمناظر"[3]، ولو ركزنا اهتمامنا على ايقاع الممثل الذي هو بالتاكيد ايقاع التمثيل نجد التعريف السابق لا يؤدي الغرض في تكوين ايقاع منسجم وواضح، فارتباط الجسد والصوت، او تالفات الصوت مع الحركة هو محدود الاثر في تكوين موازنة ايقاعية مقنعة من دون باعث داخلي نفسي يحكم هذه العلاقة حيث يميل الباحث الى فهم الايقاع على انه علاقة طردية بين الحالة والفعل، أي بمعنى تناسب الفعل الحركي للممثل او الشخصية مع طبيعة الحالة

---

(1) دين، الكسندر: مصدر سابق، ص 353.

(2) المصدر نفسه، ص 354-355.

(3) حمادة، ابراهيم، مصدر سابق، ص 86.

الوجدانية السائدة على الخشبة في تلك اللحظة، فاذا تفوقت الصفة الحركية على الوجدانية او بالعكس، نقول ان الإيقاع اصبح اعلى او اسرع او ابطأ من المألوف او الطبيعي، هذه المفاهيم الايقاعية تشمل العروض المسرحية التقليدية عموما ومن بينها العرض المسرحي المونودرامي ولكنه يتميز عنها كون الممثل هنا وحيدا على الخشبة، يتواصل في تمثيله وعرض شخوصه دون اللجوء الى ممثل ثان يساعده على ضبط تالفاته الايقاعية، لذا توجب عليه تكوين منظومة ايقاعية خاصة به (ليست بمعزل عن الايقاع العام) يستطيع من خلالها ابعاد حالة الملل التي قد تحدث بسبب السردية المرافقة ووجود ممثل واحد طوال العرض يطرح شكواه، فكان لابد من وجود موازنة جديدة لجسد الممثل وحركته وصوته في المونودراما عن سواه من خلال ايقاع حركي وصوتي متواتر مضاف يتناسب مع الحالة الوجدانية لاخارجها تؤمن ابقاء المتلقي في حالة من الانبهار والدهشة والاستمرارية في المتابعة عبر ضربات ايقاعية ياخذ فعلها بين الحين والحين وتضمينها داخل الوحدات الحوارية او الحركية الكبرى او الايمائية، وذلك بتقسيم الحوار الى ضربات او وحدات و اختيار مكان مناسب بينها او ضمن حركة الممثل وايماءاته لغرض زيادة المؤثر الوجداني الواعي للمتلقي كالمثال الأتي (ايقاع حركي مضاف+ جملة حوارية+ ايقاع صوتي او حركي مضاف+ جملة حوارية+ ايقاع صوتي وحركي مضاف+جملة حوارية+ايقاع حركي بسيط+ جملة+ ايقاع حركي اكبر(مضاف)... ولكن من الصعوبة تضمين هذه الايقاعات المضافة في العرض المسرحي التقليدي، لان الزمن فيه لا يعطي للممثل الوقت بالمجازفة بايقاع اضافي مبتكر، لانه محاط بممثلين اخرين يحددون زمن هذا الايقاع ودرجته، اما الممثل في المونودراما فهو من يقرر زمن ايقاع فعله وعلاماته واختيار موقعها ووقت حدوثها لانه المسيطر الوحيد على منظومته العلاماتية واعتمادها التنوع الايقاعي عند تغيير المشاهد او استدعاء لشخصية جديدة واضافة الفاصل الحدي (الانتقال بين الشخصيات) بين هذه الشخصيات أي ايجاد منفذ ايقاعي مناسب للتحول بين الشخصيات او داخل الشخصية ذاتها او الانتقال



من حيز الى اخر على الخشبة او استخدام المهمات المسرحية بجعلها تصدر اصواتا تعزز حالة الانبهار الايقاعي.

المساندة، الخيال-الاستدعاء

ظل المسرح منذ نشأته تكوينا جماعيا يجد الممثل فيه العون عند المواقف المحرجة التي غالبا ما تحصل للممثل وهو على خشبة المسرح، ولكن هذه الطمأنينة تكاد تكون غير واضحة عند الممثل في المونودراما لانه يقف وحيدا فوق الخشبة، ليس له مسانده من ممثل ثان مما يجعله في حالة قلق غريزي بانه قد ينسى حواره او حركته لسبب ما بوجود ضغط نفسي من الصالة ومن فيها من النظارة المترقبين لحركاته الصغيرة والكبيرة، ومن هنا كانت اهمية وجود وسائل تجعل الممثل في المونودراما يقلل من الاحساس بامكانية حدوث ذلك الخطأ بنسب ضعيفة بالتقليل من وطأة الاحساس بالوحدة وضعف المساندة وهيمنة الصالة عليه، فـ" على الرغم من ان الممثل لا يرى المتفرجين إلا إن الصالة حية تتنفس، وهذه الأنفاس تقلق الممثل الى درجة تفوق التصور، وكلما زاد إصغاء الممثل لتردد الأنفاس الخفية، ازدادت سيطرة الهلع عليه"[1]، هذه السيطرة من الصالة وجمهورها تفقد في بعض الأحيان تركيز الممثل لاسيما في المونودراما لان أداءه للشخصيات والانتقال السريع بين أكثر من واحدة تجعله في حالة انتباه عالٍ ومستمر، وان أي حركة غير طبيعية تحدث هنا أو هناك تحول هذا التركيز والانتباه الى تشويش في فرز الشخصيات المتلاحقة ومجاراتها وربما عدم السيطرة على حركته وتوازنها فوق الخشبة حيث "يتذكر الممثل بأنه دخل إلى الخشبة وهو يحمل فكرة فنية ما، لكن ها قد مر ثلث المشهد الهام و مع ذلك فهو لا يتذكر مطلقا ماذا فعل أو ماذا قال وها هو يحاول السيطرة على نفسه، ويحاول

---

(1) زاخوفا، بوريس: اعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1998)، ص 111- 112

إخضاع تصرفاته على خشبة المسرح لرقابة وعيه، وهنا يصبح هو ذاته موضوع انتباهه-تصرفاته ومعاناته الخاصة على خشبة المسرح"[1]، هذا التركيز على تركيز الممثل نفسه قد يوقعه بمشكلة خطيرة، وهي تذبذب تجسيد الشخصية ومجارات انسيابيتها لأنه قد انصرف الى ما يجري له من مشكلات في انتباهه وتركيزه العام من دون رؤية ما يحصل له وما يجول حوله على الخشبة وهنا كان لابد من تشغيل (المسيطر الاضافي) في إثناء تجسيده الفعل المسرحي وذلك بترك مسافة بينه وبين الشخصية لا تسمح باندماج يغيبه عن وعيه الآني ومن ثم إضعاف قدرته الذهنية عن معرفة أين يقف وماذا يفعل هنا لذا"لا ينبغي على الممثل عندما يعيش الشخصية بصدق وعمق على الخشبة ان يفقد ذاته ويذوب تماما في الشخصية ولو للحظة واحدة، ان قانون الممثل لا ينحصر في الاندغام او الانصهار بين الممثل والشخصية بل في وحدتها الديالكتيكية التي تفترض وجود طرفين متناقضين حتما الممثل-المبدع-والممثل الشخصية"[2]، ويرى الباحث امكانية تطبيق فكرة مختبريه تدخل في تكوين منظومة ادائية ونفسية عند الممثل في المونودراما تجعله في حالة تركيزية، إلا وهي عدّه أن الشخصية التي يجسدها ممثلا ثانيا يسانده على الخشبة وليس شخصية مسرحية وهمية قد استدعاها وتعامل معها، وهذا الامر له اسناد نفسي قادر على جعله مطمئناً (بالخيال) بعيداً عن التوتر ومن خلاله يعرف كيف يصارع مظاهر السيطرة السلبية بقوة التركيز والانتباه (المضاف) وبما ان الممثل في المونودراما قد جعل من الشخصية ممثلا ثانيا (اختباريا) فانه يستطيع بتخيله المركز كذلك ان يتصور بان كل الموجودات على الخشبة من (كرسي، منضدة، قدح، سرير) هم ممثلون يتحركون امامة جيئة وذهابا، وكذلك ينظر الى الصالة الممتلئة على انها فارغة بلا جمهور الا من زميل واحد جاء لمشاهدته او مخرج ينظر الى مستوى أدائه ، واذا حدث ان وقع خطا ما

---

(1) زاخوفا، بوريس، مصدر سابق، ص 112.

(2) المصدر نفسه، ص 51.



ادى الى الارتباك فانه يستطيع ان يحاور موجوداته على الخشبة بحوار مصطنع او حركية ذكية او ايماءة متخيلة للتعويض ريثما يستعيد قدرته على المواصلة من جديد او ان يصور شخصياته بدون حوارها او حركتها المنسية من خلال (البانتوميم) او التصور الارتجالي المتخيل الذي هو "التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض الامر الذي يؤدي الى نقل طبيعة المواقف الدرامية الى النظارة دون استخدام الحوار او الحركة"[1]، هذه الحيلة التخيلية التي تمثل اشارة لاشارة (أي الإشارة إلى الشيء من دون تجسيده كاملا) ابرز ما يمكن للممثل المونودرامي إن يفعله في تجسيد الشخصية وتلافي نسيان جوانبها اذا وقعت، ومن ثم فانه قادر على جعل من فهمه التخيلي ابتكار علامات ارتجالية جديدة، تعطيه الامكانية والسيطرة على مكوناته فوق الخشبة، حيث "يرى الممثل قطعة حبل على الارض وبمساعدة خياله ينسب للحبل ذهنيا صفات ليست من طبيعة الحبل في شيء، -صفات الثعبان يجد في نفسه العلاقة الداخلية المناسبة التي تجد بدورها حالا الشكل التعبيري الخارجي لتصرفاته وافعاله في تعامله مع الحبل كما لو انه ثعبان"[2]، ومن ذلك فان استخدام الممثل في المونودراما خاصية الخيال هذه لا لتغطي بعض أخطائه الحاصلة على الخشبة فحسب، بل لتدعيم فكر العرض المسرحي وصورته من خلال (الايماءة المتخيلة) وذلك بانشاء افعال حركية وصوتية دون الحاجة الى استخدام الموجودات الواقعية في تنفيذها كقطع الديكور او الاكسسوار او المهمات المسرحية، حيث "يصور الممثل بواسطة مجموعة من الحركات التقليدية كيف انه يقفز فوق الحواجز ويتسلق ادراج متخيله ويطا عتبة متخيلة، او يفتح باباً متخيلا"[3]، فالزمن في

---

(1) دين، الكسندر: مصدر سابق، ص 251.

(2) زاخوفا، بوريس، اعداد الممثل، مصدر سابق، ص 125.

(3) فليترسكي، يوري، الانسان والموضوع في المسرح، مصدر سابق، ص 139.

المونودراما هو في الماضي، ومن ثم فان الفعل اصبح ملك الماضي لا الحاضر ولا المستقبل، أي ان الزمن قد ارتبط بالنفس او الفعل النفسي، إذ إن "الزمن في المونودراما هو زمن نفسي، لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق الفعل"[1]، هذا الزمن الحر والفعل المقيد المرتبط بتراث الشخصية (وايضا يستطيع ان يحوله الممثل الى فعل مفتوح) ولد علامات رجعية استفاد منها الممثل عبر شخصيته باستخدام الفعل والتجسيد المتخيل المطلق وكذلك (الحلم) المعزز لطروحات الشخصية المعزولة، هذا على صعيد الفكر اما على صعيد الاستغلال العلاماتي ودلالاته والصورة المرئية الجمالية فقد افاده في حرية التحرك متجاوزا قيود المجتمع واحكامه فهو حر لانه يحلم ويتخيل فلا رقابة على ذلك، وبذلك فهو عندما يستدعي شخصياته لا يراعي الزمن التاريخي الواقعي بل الزمن المسرحي المختار وحتى ملامح شخصياته تبدو حرة لانها في الماضي وليست في الحاضر كلها من نسيج خياله وهو قادر من خلال وعيه وتركيزه استدعاء شخصياته في زمن مسرحي قياسي (خاص) وحر مزيلا حالة التناقض بينه كممثل وبين شخصياته المستدعاة(المختلفة في الطباع والسلوك) ولكن كيف يوفق الممثل بعمل انسجام بينه وبين سرعة استدعائه لشخصياته المتناقضة في الصفات والتوجهات والقدرة على تحجيم الزمن في هذا الاستدعاء؟ بالتاكيد ان الممثل في المونودراما يعتمد على قدرته في التكييف الخاطف على استيعاب كل هذه الشخصيات المتناقضة والتركيز العالي على الفرز والقدرة على التخيل السريع لمفرداتها فمثلا يستدعي الممثل الشخصية(أ) ثم التقدم للشخصية(ب) ومن ثم وبسرعة زمنية قياسية الرجوع الى (أ) مرة اخرى ثم الوثوب الى الشخصية (ج) ثم الرجوع الى الشخصية الرئيسة وهكذا، وعند ذاك فان الممثل في المونودراما مهيمن على زمن المسرحية وزمنه الخاص الحر ويحدد من خلال جملة مؤثرات

---

(1) صليحة، نهاد: مصدرسابق، ص 150.



تخضع لفكرة وعيه العلاماتي في التعامل مع شخصياته وزمن استدعائه وعرضه لها واهمها:

1. القدرة على فرز الشخصيات والتفريق بين خصائصها كلُّ على حدة.
2. حساب زمن استدعاء الممثل لشخصيته الرئيسة.
3. حساب زمن استدعاء الشخصية الرئيسة للشخصيات المتوالدة.
4. الزمن القياسي لتمثيل كل شخصية (فترة التمثيل القياسية داخل الشخصية الواحدة).
5. حساب زمن الرجوع والتقدم لتمثيل الشخصيات السابقة واللاحقة.

هذا الزمن الحر يمثل خصوصية تتعلق بانتمائه لواقع يتناسب وطول فترة العرض ومتطلباته في صورة الحكاية وانتقالاتها المكانية والزمانية والتاريخية إذ "ندرك ان الزمن في العرض المسرحي يوجد داخل الزمن الواقعي لكنه ليس محكوما به او بحدوده"[1]، وتزداد هذه الخصوصية في المونودراما لانها تمثل زمناً متعلقاً بالماضي اكثر منه في الحاضر ويتعلق بزمن منتقى وخاص حيث الانتقال القياسي الحر بين شخصية واخرى، أي اقتطاع للزمن داخل الزمن المسرحي نفسه، لان الممثل لا يعنيه بهذا الزمن الا التواريخ المتعلقة بذكرياته في استدعاء شخصياته فاذا كان الزمن المسرحي يعني "الصلة التي توجد بين الزمن الحقيقي للعرض المسرحي تلك المدة التي يعيشها المتفرج والزمن الوهمي"[2]، فان الممثل في المونودراما يجد صلة ثانية (مستقطعة) بين زمن العرض والزمن الوهمي المتخيل داخله هو زمن وهمي خاص به يتحكم به لانه المهيمن على الموجودات في حيز الخشبة والصالة وعناصر العرض واحداثه أي اذا شئنا ان نقول انه (زمن المونودراما) الخاص.

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 37.

(2) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 265.

الممثل في المونودراما بين السردية والفردانية

كثيرا ما نسمع بالسردية أي الحوار المستمر المتوالي على لسان ممثل واحد او راوٍ يعلق على الاحداث والشخصيات او تجسيدها على الخشبة حيث يكون السرد "هو فعل وعملية انتاج النص السردي وتختلف اشكال المخاطبة في وجهات نظرها السردية، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء او السرد بضمير المتكلم الذاتي، ويعد السرد بضمير الغائب اكثر موضوعية من السرد بضمير المتكلم حيث يعمل على اخفاء عمل المؤلف ووساطته مما يجعل الحقائق والاحداث تبدو وكأنها تتحدث عن نفسها"[1]، والذي يهمنا هنا ان السردية على لسان الممثل في المونودراما تعني الحديث بضمير الغائب لان شخصياته كلها مستدعاة من الماضي وينوب عنها في رواياته بصفة الغائب الحاضر لا الحاضر الغائب، لذا فان هذه السردية تشكل جوهر العمل المونودرامي للممثل، إذ تكون مادته الرئيسة لوصف معاناة شخصياته وكشف اسرارها المخزونة، إذ يتوالى في اخراجها شيئا فشيئا، عبر استدعائه تلك الشخصيات المتخيلة من الماضي والتحدث عنها في لحظة وعي او افاقه شعورية مفاجئة، وبطبيعة الحال فان صفة الحوار هنا تضمحل بمعناها المتداول الذي يحدث بين شخصيتين او اكثر فالسرد حوار يصل الى مستوى الجدل مع النفس ومن ثم يصبح من الصعوبة خلق تجاذب مثير في لغة المخاطبة لوجود ممثل واحد وشخصية واحدة تفرز باقي الشخصيات العديدة، وحتى الحوار الذي تنشئه الشخصية الرئيسة مع الشخصيات الاخرى، او بينها يبقى اسير وجود مصدر واحد له، ولا يعطي الجمالية عند مشاهدة عدة ممثلين او عدة شخصيات تتحدث على الخشبة فان "انعدام الجدل في الاداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقيقي، فالممثل في المونودراما قد يقيم جدلا مع نفسه، ولكنه جدل زائف اذ هو احادي المنظور"[2]، وقد في يكون هذا الرأي فيه حكم قاسٍ،

---

(1) تشاندلر، دانيال: مصدر سابق، ص 129.

(2) صليحة، نهاد: مصدر سابق، ص 149.



لان الحوار مع النفس او جدله لا يعني زيف المعنى أو صدقه بقدر ما هو استيضاح ما تكبدته الشخصية من ماسٍ مرت بها ،و دائما ما تكون مخاطبة النفس (خلوه صادقة) لانها بعيدة عن الاخرين وبطبيعة الحال فان الممثل في المونودراما يستطيع عبر قدرته على فرز الشخصيات من الناحية الجسدية والصوتية والنفسية في جعل هذا الجدل (بين الشخصيات الغائبة الحاضرة) قريب من الحوار الذي نشاهده ونسمعه بين ممثلين او اكثر على الخشبة من خلال لجوئه الى تصوير شخصياته المستدعاة على شكل دمية او تكوين خشبي على هيئة انسان حتى لا يكون فعل الحوار او الجدل والرد عليه قائماً عبر شخصية الممثل الرئيسة فقط دون هياكل او اشكال مترجمة للشخصيات الاخرى وهذا بدوره يحقق مبدا التنوع العلاماتي في تكوين نماذج الشخصيات عبر تلك الاشكال وكسرها حاجز الضجر او الملل الذي قد يحدث على الخشبة ومن ثم الصالة ، بفعل وجود ممثل واحد يسرد على الخشبة ، ان فهم الشيء يعني وصف ما جرى آي الماضي ، وحتى لو كانت الاحداث في الوقت الحاضر القريب فان مجرد نطق الممثل بكلماته السردية يعني انه يذكر إحداثاً (جرت) حتى قبل ساعة او دقائق إذ "يرتبط السرد بعملية روى الاحداث او قصها باستخدام الفعل الماضي"[1] ، لذا فان شكوى شخصيات الممثل في المونودراما نابع من احساسها بالضيم الذي وقع عليها او احداث جرت عليها مع (اصدقاء ، حبيبة ، سلطة ، عرف، تقاليد) ،ومن هنا فان الاحداث في المونودراما تركز على "ما كان وما كان يمكن ان يكون"[2] أي التمني ان تلك الاحداث لو لم تقع واستطاع تصحيح مسارها قبل وقوعها ، ان ديناميكية السرد تحدث من خلال قدرة الممثل على تصوير الحدث اكبر من حجمه وتصوير الشخصية اكثر معاناة من حقيقتها واقناع الجميع بعدالة ما

---

(1) هارف ، حسين علي: الخصائص الفنية في المونودراما ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص 10.

(2) صليحة ، نهاد : مصدر سابق ، ص 150.

يطرحه وما يصوره (حتى لو كانت اكاذيب)، وهنا يؤكد الممثل في المونودراما مهارته التمثيلية في التعبير عما يحسه او الذي يريد ايصاله عبر هذا الاحساس او الاقناع او التخيل فان "اهمية حادثة ما ربما تكمن ليس في الحادثة نفسها ولكن فيما يقال عنها"[1]، ومن هنا فمن غير الممكن وجود مونودراما بدون ممثل قادر على اكمال هذه اللعبة، أي الاستحواذ على اذهان من في الصالة ومشاعرهم وحثهم على التعاطي معه باي شكل من الاشكال فهو منحاز لفعله وقضيته ومسوغاتها بأي شكل من الاشكال، فان "الادائية في الكلمة المسرحية لا تعمل الا داخل التعبير الخيالي الخاص بالكلمة الوهمية فان صاح الممثل قائلا (انا اموت) فهو لا يؤكد انه هو نفسه يموت ولكنه يؤكد ان الشخصية تقول انها تموت"[2]، ومن هنا فان الممثل في المونودراما قادر على التخفيف من تاثير شدة غربة شخصيته وتقليص نبرة الحزن والبكائية عبر أداء متوازن في وعيه واسلوبه الفكري، للتخفيف من فكرة ان الشخصية المونودرامية هي (بطل مكسور) لابد من الشفقة عليه والسخط على المجتمع الذي أوصله الى هذه الحالة، ومن هنا جاءت الفكرة بان المنودراما "تتمتع كشكل فني بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض"[3]، وهذا ما سوف يدفع الممثل في المونودراما إلى إن يجتهد مع نفسه ليجعل من شخصياته بعيدة عن انغلاقها وتدمير ذاتها وطبعا هذا لا يحدث الا بتحديث بنية الكتابة للمونودراما ونصها وجعلها اكثر طليعية في تناوله الحدث والشخصيات واتصالها بالحاضر، او الازاحه فى بنيه النص ومن ثم العرض، وامكانية الانفتاح والتغير الاجتماعي لا الانشغال الفردي بهموم البطل الواحد وشخصياته المبعثرة، ومن هذا فالممثل في المونودراما قادر على إن يحيل هذه

---

(1) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 86.

(2) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 47.

(3) صليحة، نهاد، مصدر سابق، ص 150.



الفردانية الى نهج نقدي للمجتمع لا الفرد وأنانيته. والتمثيل بوعي معرفي لحقيقة المشكلة ومسبباتها ونتائجها وما هي العبرة منها، لا البكاء عليها واجترار الدموع من النظارة على حدث مضى وانتهى.

الايماءة وعلاماتها في المونودراما

كان ولا يزال التعبير الإيمائي عنصرا أساسيا في انشاء لغة اشارية رامزة الى معنى ما يفهمه الجانبان (مصدر الإشارة والمتلقي) وأصبحت هذه اللغة الايمائية مختزلة لافعال جسدية كبيرة ومعبرة عن جمل طويلة وحوارات سردية مفعمة بالطول، باشارات صغيرة في العين او الحاجب او الشفة او الاصبع، او اشارات كبيرة كالاستدارة بالجسم او الرأس، حيث تعطي دلالات اقوى من هذه الحوارات او السرديات الطويلة، ولكن هذه الايماءة لا تكون مترجمة او بديلاً حرفياً لفعل حركي او حوار لفظي، أي بمعنى انها لا تكون واصفة بل معبرة ومختزلة عن ذلك الفعل او اللفظ والتعبير عنه بقيمة دلالية اعمق وابلغ من الاتيان به "فانه بمجرد ان تصبح الإيماءة موضوعا لخطاب وصفي، فانها تفقد كل خصوصيتها، وتختزل الى مستوى نص ولا تعبر عن حجمها وقدرتها الدلالية ومكانها في الرسالة المسرحية الشاملة"[1]، اي هي فعل فيه من الدلالة يصل الى حد انشاء موقف فكري مؤثر في سير الأحداث، إذ "تكمن في قدرتها على انشاء موقف اللفظ لتصبح علامة تعين حضور مسرح الممثل"[2]، وعلى هذا الأساس فهناك لغة الحوارولغة الجسد، ومن لغة الجسد تتفرع لغة أعمق واجذر هي لغة الإيماءة التي ترمز الى معان كثيرة وعميقة، لذا يستخدم البشر لغتين منفصلتين تماما، احدى هاتين اللغتين هي اللغة اللفظية او اللغة الناطقة لنقل المعلومات وللتعبير المنطقي وحل المشكلات، لكن هناك لغة اخرى تسمى لغة

---

(1) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 163-164.

(2) ايلام، كير، مصدر سابق، ص 114.

الجسد تعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا فمثلا حركة حاجبي العين بسرعة مفاجئة برفعهما تعبر عن الدهشة السارة، وكذلك عندما نقوم بتحية صديق قديم لنا بالابتسامة والايماءة بالراس.

ان الإيماءة تعطي مدلولا حسيا وعاطفيا مباشرا او أي شيء آخر المطلوب عدم الافصاح عنه من خلال الكلام او الجملة المنطوقة لغاية ربما لتكون اكثر وقعا من خلال الرمز والاتجاه المطلوب البحث عنه إذ "تبدو الإيماءة كما لو كانت تصورا لمسكوت عنه في الكلام... وفي أفضل الحالات تستخدم الايماءة لعرض ما لا يستطاع قوله، فهي تعرض المشاعر التي لا يقولها الخطاب"[1]، وجاءت الايماءة في المسرح المعاصر(لاسيما في المسرح المونودرامي) لتعزز كيان اللغة المسرحية بإعطائها مدلولات رمزية تقلل من هيمنة الكلمة او الحوار او السرد الذي يستخدمه الممثلون واستبدالها باخرى جسدية لتكون معيارا جديدا للتعبير عن الذات والسلوك والأهداف "وفي العصر الحديث فان المسرح الذي يهتم بالإيهام ... يعتنق فكرة دافع الشخصية ويستخدم الايماء الذي يهدف الى محاكاة او تمثيل الحياة...ان الأساليب الحداثية... تسعى الى طرق لاستبعاد الكلمة لصالح اللغة الجسدية"[2]،

عندما جاء دور الممثل في العرض المسرحي المونودرامي باتت الإيماءة أكثر أهمية في بنية العرض المسرحي وتثبيتها ضمن آليات راسخة تتعامل معها كجزء حيوي واساسي في أدائه ، فإذا كانت الإيماءة في العرض المسرحي الاغريقي هي اشارية تعتمد اللفظ في تصويرالاحداث والافعال خارج الخشبه فانها باتت في العصرالحديث ومع ظهور فن الرقص وتطوره، تتجه الى تفعيل الجسد وحركته بدل الكلام المنطوق، فان دور الايماءة في آلية أداء الممثل المونودرامي هي دخولها

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 211.

(2) استون، الين، و جورج سافونا ، مصدر سابق، ص 167.



كجزء أساس في صلب العملية المسرحية لتعطي معنى اكثر واكبر مساحة في الفعل المسرحي والتعبير عن المكنونات النفسية والسلوكية للشخصية، إذ يعمل الممثل بجسده طوال الوقت مع مرافقته للفظ وكسر حالة الملل التي قد تحدث من استمرار حالة السرد إذ "تمتلك الايماءة معنى خاص بها فهي مكلفة بمهمة قول- عرض- عدد من الاشياء"[1]، أي استخدامها للتعبير عن اكبر عدد من المواقف والأحداث والأشكال وعليه فلابد من ايماءة مميزة لعمل الممثل في المونودراما وعدم اقتصارها على التعبير الاختزالي بل إنشاء إيماءة ذات موقف فكري إزاء ما جرى وما سوف يجري أي بما يشبه (الإيماءة التكوينية) التي تكون رمزا موقفيا قادما في إشارة لتغيير الإحداث بوعي فكري أي بمعنى ان تكون ذات مدلول واضح للشخصية والمتلقي وتنبئها عن حدث مستقبلي متاسس لا مجرد استخدامها للاستغناء عن الكلام او الجملة المنطوقة او اختزال لفعل حركي بل تكوين تصور ما سوف يكون في ضوء فهم ما كان موجوداً وما كان ممكن ان يكون، ففى مسرحيه (اغنيه التم) لتشخوف حيث يثور(فاسلى العجوز) فى اخرالمسرحيه بتحطيمه ابواب المسرح والخروج من سجنه المظلم الى عالم اكثرتفائلا كرد فعل دلالى على الاعراف الاجتماعيه السائده والتى اوصلته الى حافه الجنون، ولا يقتصر دور الإيماءة التكوينية على المونودراما فقط بل حتى في المسرح التقليدي كما حدث في مسرحية (بيت الدمية) (لابسن) إذ ان صفعة الباب من قبل نورا هي فعل الإيماءة الاحتجاجية في تشكيل موقف مستقبلي من خلال سماعنا لصوت صفعة الباب، فقد شكلت دلالة بارزة في تغيير المفاهيم الرجعية السائدة ورفضها، إذ حفزت على احداث موقف اني باتجاه تأسيس فعل اكبر واخطر جرائها، ولأهمية الإيماءة في المونودراما فقد شكلت تغيرا ملحوظا في نمط الأداء من السردية الى فعل مسرحي ذي أشكال وتقنيات تتعلق بالجسد أكثر من اللفظ.

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص217.



الفصل الرابع

الأداء ونظم التحول العلاماتي للعرض المونودرامي



* علامات أداء الممثل وسلطته في المونودراما
* المستويات العلاماتية لأداء الممثل في المونودراما
* علاقات الأداء بين السلطة الإخراجية في المونودراما
* التحول العلاماتي بين فن التمثيل (التقمص التمثيلي) وبين الأداء التشخيصي والواقعي في المونودراما
* التحولات العلاماتية لمنظومة العرض وعلاقتها بذاتية الممثل في المونودراما

4

الفصل الرابع

الاداء ونظم التحول العلاماتي للعرض المونودرامي

علامات اداء الممثل وسلطته في المونودراما

ظل الصراع قائما ومازال بين انصار الممثل المستقل وهيمنته (بالفعل المسرحي) وتمفصلاته الدرامية، من دون عناصر العرض المسرحي ومكملاتها وابعادها الدرامية للخشبة وسينغرافيتها المتالفة مع ذلك الفعل، وبين انصار تقليص هيمنة الممثل وطغيان عناصر العرض والفعاليات الراقصة او البانتوميم او الموسيقى والغناء، فانصار الاتجاه الاول يعتقدون، ان الممثل هو الاساس في تجسيد الشخصية والحدث وثيمة النص، وان كل العناصر الباقية هي علامات زائفة ومقحمة على الممثل، بل تشكل عبئا يضيع مركزية الفعل التمثيلي ويجره الى فنون مسروقة طارئة عليه، اذ يؤكد (كروتووسكي) في طروحاته نحو مسرح فقير قوله"يعتمد المسرح على الولوع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف وبناء مشاهد هجينة يعوزها السند والامانة وتقدم هذه رغم ذلك على انها عمل فني متكامل"[1]، ومن دعاة الاتجاه الاخر هو (ادولف، ابيا 1862-1928) الذي دعا الى زيادة العلامات المسرحية وعناصرها التشكيلية على حساب دور الممثل وفعله المسرحي من خلال"تحقيقه بتقليص دور الممثل الى دور متحرك لصورة المسرح باخراج المسرحية ايقاعيا، كان اهتمامه الرئيس منصبا على الموسيقى والمسرح الغنائي"[2]، ويشاركه في هذا الراي (ادوارد جوردن كريج 1872-1966)

---

(1) كروتووسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، (بغداد: دائرة الثقافة العامة، 1986)، ص 17.

(2) تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحيم، (بغداد: دار المامون، 1990)، ص 32.

حين اعطى "الكلمات دورا اقل اهمية من التاثير البصري وان يقلص دور الممثل عمليا الى جزء من المشهد المسرحي بحيث يكون سهل التحريك والمناورة اي الى نوع من دمية متقنة"[1]، وهناك من يؤكد مزج الجانبين في تشكيل الصورة المسرحية ووصولها بامانة وقدرة حسية على استيعاب واشباع خيال المتلقي وذهنه، اذ يدعو دعاة المسرح التقمصي في العصر الحديث (وبالذات المخرج ستانسلافسكي) الى التاكيد على وحدة البناء الشكلي (المادي) والعاطفي والحسي والخيالي والانفعالي والادراكي بواسطة الترابط بين صدق الحواس وتجسيد الشخصية بعلاماتها الاساسية الزمانية والمكانية والاجتماعية والقومية والاقتصادية من خلال دعم عناصر المسرح لها(ديكور، ازياء، اضاءة، اكسسوار)، اذ ان لهذه الاتجاهات المتحولة من الواقع الحياتي الى الشكل الفني المقصود على المسرح وصدقها، الاساس في قناعة المتلقي بها والتواصل مع مكوناتها الفنية على الخشبة ومقارنتها بما هو موجود خارجها، فلا يمكن ان تكتفي الخشبة بعنصر دون الاخر، او يكون هناك عنصر هو المهيمن، وتبقى باقي العناصر في حالة التهميش او المشاركة الضعيفة للفعل المسرحي، اذ ان الممثل لديه الحضور المادي والعلاماتي (جسد وصوت) فان عناصر المسرح الاخرى لديها ايضا نفس مستوى ذلك الحضور، ويشكل وجودها ارتباطا وثيقا بالقيمة الدلالية للفعل التمثيلي لما ينتجه الممثل من حركة معها ومن خلالها (أي مع العلامة) ، فالعلامة في المسرح لا يمكن ان تتكامل الا ببعدها الحركي والفكري من خلال الممثل في لفظة وتماسه مع موجوداته وقيمتها الدلالية الحسية والعاطفية.

ان ادلجة الفن على حساب الشكل او النظريات الفنية الداعمة لفكرة الشكل على حساب المضمون او الشكل على حساب وجود الممثل وقيمته المادية، نظريات تمثل أصحابها في تطرقها وصياغتها لشكل المسرح والصور الفنية له،

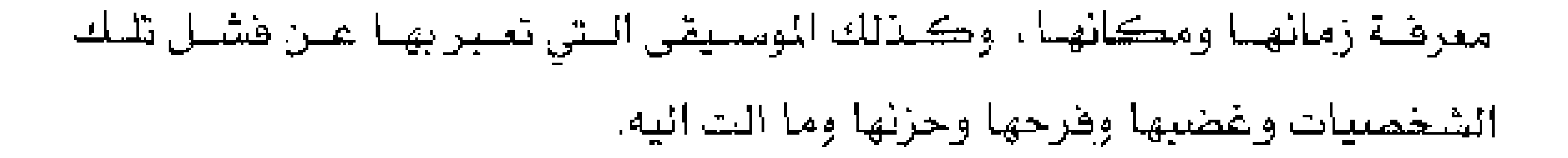
---

(1) المصدر نفسه، ص 147-148.

ولكن المسرح هو تمثيل او تجسيد متخيل لرؤيا فكرية ابداعية فنية خالصة غايتها التاثير الاني والبعدي باساليب حتمت وجودها المدنية وصاغتها باساليب حرفية كالرسم والموسيقى والاضاءة والازياء والمكياج وهذه الصورة موجودة بالذات في المسرح الواقعي ولكن حتى المسرح البعيد عن الواقعية فانه لا يستغني عن الممثل وعناصر العرض الا من خلال اعادة صياغة هذه الموجودات او العناصر او شكل اداء الممثل لا غير، فهي لا تؤمن باستقلالية العناصر عن الممثل او بالعكس فهي مهتمة باتخاذ طريقة او فلسفة حركية او فكرية لتجسيد ذلك المذهب بمختلف الاشكال وحتى مسرح (برشت) بالرغم من ادلجته، ولكنه لم يستغن عن الممثل او عناصر العرض المسرحي الا لكي يؤكد فكرته في (التغريب)، وعند ذلك فان الممثل ليس بالضرورة يمثل كما في المسرح الواقعي أي ابقاءوه في دور التجسيد المحدود المنقطع او الواسطة او الراوي او المعلق او المراقب للاحداث، فمسرح (برشت) هو منظم للعلاقات واعادة في صياغة الفعل الحركي والفكري بين الممثل وعناصر العرض او بينه وبين المتلقي على اساس ايديولوجي واعادة في رسم الصورة المسرحية وفقا لذلك، وفي مسرح (العبث) تنتظم صورة اخرى في صياغة المشهد التمثيلي على اساس ايصال الفكرة بواسطة الممثل وعناصر العرض وتشغيلها بوعي دون الغور في التجسيد الالهامي او التخيلي فهي تؤدي نفس الدور الذي يشغله المسرح (البرشتي) مع اختلاف في الفكر الفني او الشكلي او السياسي، فهناك ممثلون يلعبون طوال العرض وشخصياتهم تتحدث وترتدي الملابس وتسلط عليهم الاضاءة والالوان ويقومون بعمل المكياج ويتاثرون بالموسيقى ويستخدمون الاكسسوار وقطع الديكور البسيط والمطابق لفكرة وعلامات العرض، ففي مسرحية (في انتظار جودو) (لصموئيل بيكيت 1906) هناك شجرة وسط الخشبة ساقطة بلا اغصان للتدليل على (اليباس، العطش الروحي، اللأجدوى) وهناك تحتها شخصيتان (استراجون، فلاديمير) ينتظران (جودو) بلا جدوى وهناك من يدخل عليهما بحبل يمسكه (بوزو) الذي يحمل سوطا ويدخن (غليونا) ويمسك (اعواد ثقاب) ويجر (لكي) من رقبته والذي هو

بالتالي يحمل (متاعاً) و (حقيبة) فالعلامات موجودة في كل مكان والممثل يتحرك على مساحة الخشبة ويتعامل مع الاكسسوار والديكور وباقي عناصر المسرح. اما العرض في المونودراما فان الممثل فيه لا يمكن ان يتخلى عن عناصر المسرح وموجوداته باي شكل من الاشكال من دون الافراط في استخدامها، وعمل موازنة بينها (توزيعها، احجامها، ضروراتها) وبين حركته وسهولة حملها او تغيير علاماتها والتعامل معها بلا اعاقة حركية: اذ تشكل هذه الموجودات وعناصر العرض مساندة مهمة لتصورات الممثل وشخصيته الرئيسية في استدعائه للشخصيات المشاركة في احداث المسرحية من خلال جليها وتصوريها بواسطة (الحلم او الهلوسة او الخيال) حيث تؤدي (الاضاءة واللون والموسيقى والمهمات المسرحية) اساليب خداعية للاستعانة بها في اتمام هذه المهمة فالفعل الحركي الديناميكي لجسد الممثل في المونودراما يحتاج لتماس مع تلك الموجودات وعناصر العرض الاخرى لينتج علامات لتضخيم الحدث (دراميا) والمبالغة فيه. بحدود الاقناع والتاثير أي زيادة نسبة التكوين الحركي والحسي عنه عند الممثل في العرض التقليدي.

فكل عناصر المسرح مكونات علاماتية تتداخل مع العلامات التي يصنعها الممثل (اضافة الى كونه علامة مستقلة) لتشكل علامة اخرى مرمزة تعطي دلالات وفق السياق الحاصل لاحداث العرض الدرامية من خلال امتزاج عنصر واحد او اكثر مع تلك العلامة(علامة الممثل) ودلالاتها، فاللون علامة ذات دلالة مهمة تنشا مع فكرة الممثل وشخصيته في استخدامها للدلالة على شي ما (حزن، فرح، غضب، دم) اذ تبرز تلك الدلالة في صياغة الحدث ومعناه: فاللون الوردي او البنفسجي يدلان على (الحلم) للوصول لما يحدث في داخله من هلوسات تكشف فيه الشخصية عن اسرار متوارية في دواخلها اللاشعورية، وكذلك فان الزي (هوية الشخصية) او الديكور (مكان عيش الشخصية) فانهما يدلان على هوية الشخصيات وبعادها وانتمائها ومنع التداخل والتفريق فيما بينها وكذلك



معرفة زمانها ومكانها، وكذلك الموسيقى التي تعبر بها عن فشل تلك الشخصيات وغضبها وفرحها وحزنها وما الت اليه.

التشكيلات العلاماتيه لاداء الممثل في المونودراما

كان ومازال سلاح الممثل في العرض المسرحي المونودرامي (سرديته) المعبرة عن حالة الاغتراب التي ما انفكت تعيشها شخصياته المنكسرة، واحساسها الم الوحدة والتجاهل ونكران الاخرين لها، وكأن الممثل هو الوسيط الاساس بين هذه الشخصيات وبين افكارها وهمومها فان "الممثل في السياق المسرحي يلعب دور الوسيط الذي تنقل الشخصية عبره الى المتفرج... فان الممثل هو الذي يؤلف بشخصه القناة الاولى التي تصل من خلالها الشخصية"[1]، فكان عليه الاخذ بالتفريق بين هذه الشخصيات لاعطاء الفرز المناسب لكل شخصية وازاحة حالة الاشتباك التي قد تحدث في فشل هذا الفرز، واعطائها الجانب الحقيقي لمرجعياتها الحياتية، ومعاناتها واسبابها، وفشلها في الوصول الى مراميها، فالشخصية المونودرامية (الرئيسة او الاولى) لا تحمل هزيمة افكارها بمفردها فحسب، بل افكار الشخصيات المتالفة معها او المستدعاة من خلالها او ربما (وهذا نادر) نجاحاتها، ولما كان على المتلقي استقبال الرسالة من مصدرها الاول (الممثل) وموجوداته على الخشبة، فكان من اهم مهمات الممثل خلق التواصل الفعال بينه وبين المتلقي وعدم قطعه او التشويش عليه، بسبب مشاهدته ممثلا واحدا على الخشبة ليس لديه وسيلة غير ان يفسر ويشرح معاناة شخصياته المبعثرة، فكان عليه ان ينشا صياغة جديدة في الطرح والاداء وفي التعبير عن هذه الخوالج باسلوب فعال وجديد في الشكل والمضمون، فكانت العلامة هي احدى الوسائل لجعل المسرح قادرا على ان يكون ديناميكيا ليعطي دافعا للمتلقي للانجذاب والمتعة، والتفكير في المشاهد وتحليلها "اما ثراء نظام العلامات

---

(1) استون، الين، وجورج سافونا مصدر سابق، ص 71.

المسرحية وقدرته على التغير، فقد كان دليلاً على ثراء المسرح .. انني اريد ان اصور امكانية التغيير التي تجعل من خشبه المسرح شديد التنوع والجاذبية"[1]، ولكن الممثل في المونودراما هو غير الممثل في المسرح الجماعي او التقليدي الذي ياخذ نمطا مغايرا له في نوع الايقاع او الزمن المسرحي او نوع التعامل مع موجودات المسرح وعناصره لانه ليس وحيدا على الخشبة، بل يرافقه مجموعة من الممثلين يحاورونه ويصنعون معه الفعل المسرحي اما الممثل في المونودراما فانه يتعامل مع موجوداته على انها شخصيات حقيقية وكل ما حوله علامات متحركة نابضة بالحياة فان "كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح الممثل، الاضاءة المسرحية، كل هذه الاشياء ترمز الى اشياء اخرى بمعنى اخر العرض المسرحي هو مجموعة اشارات"[2]، هذه اللغة المسرحية الجديدة حتمت عليه انشاء جملة من الصياغات التشكيلية للموجودات وتوزيع مفرداتها وعمل موازنة بين حيز حركته وانتاجه لهذه العلامات وشفراتها، حتى لا يميل الميزان الى الجانب الحركي على حساب انتاج العلامة ورموزها ودلالاتها، وتصبح هناك قصدية في هذا العمل وكان هناك قسرية في الشكل على حساب المعنى او المضمون، فالممثل يقع في " ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية.. وترتبط به جميع العلامات البصرية، ويجسده (الملبس، المكياج، القناع) وبحركاته (الادوات والديكور) وعليه تسليط الاضواء"[3].

ان كل ما هو موجود على المسرح (دال) لا يصل الى حد تكوين (علامة كاملة) في قسمها الاول، ولكن ارتباط هذه الدال باعتبارها الجانب المادي مع دخول المعنى الفكري عليها، الذي هو المدلول تكون عندها العلامة الحقيقية اذن لابد من معنى (دلالة) في التحريك والتحول والمعاملة، فالممثل ينشيء علاماته

---

(1) المصدر نفسه، ص 20.

(2) هونزل، يندريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 97.

(3) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق: ص 171.

من خلال جسمه او لفظه او تعامله مع موجوداته على الخشبة، فهو دال مرتبط بمدلول معنياتي فكري لتحقيق تلك العلامة، فاذا اراد الممثل تحويل الكرسي الى قفص او سجن لا يكون علامة الا بارتباطها الفكري والمعنوي لسياق الحدث والفعل الدرامي الحاصل، أي بمعنى اذا لم يكن هناك مسوغ لجعل الناحية التحويلية للموجودات ذات باعث فلا مسوغ لهذا التحول بالمعنى الفكري وليس الشكلي، أي ان تحول الكرسي الى سجن لن تكون دلالته ناجحة ما لم يكن هناك مسوغ لهذا التحول حيث "لا تعتبر الاداة المسرحية هنا علامة بل اداة مثل كل الادوات، الا انها تتحول الى علامة عندما تخلع عنها عملية النفي المسرحي وظيفتها كاداة في العالم لتصبح تلك الوظيفة خيالية او بمعنى ادق متخيلة"(1)، هذه العلامات مصوغه ومنتجة بشكل قصدي أي مسبقة التصور، والمبنية على اساس التخطيط والبناء لانتاجها، ولكن هل من حق الممثل في المونودراما (كونه وحيداً) تحفيزه على ارتجال العلامة على اعتبار ان وجود الدال المادي، (المرتبط بذهنية الممثل وبديهيته) وارتباط الحر بالمدلول الفكري والحسي لها والشحن العلاماتي المنفعل من الاتيان بمثل هذه المبادرة بشكل مفاجيء وسريع؟.

ان هذا الامر مرتبط بعنصرين هما ثقافة وذكاء وبديهية الممثل خلال العرض وامكانية وجود فسحة مرتبطة بزمنها ومكانها وقيمتها لتحقيق فعل علاماتي ودلالي مرتجل فيكون:

(موقف اني او لحظوي+ انتباهة سريعة+ موقف يسمح ← علامة دالة مرتجلة)

ولكن هذه العلامة الارتجالية قد تاتي بنتيجة دلالية عكسية، اذا لم تكن على درجة من الاتقان، فالعلامة المسبقة التخطيط والموظفة سيميائيا مع مساحة الخشبة وموجوداتها ومسوغات وجودها، هي قائمة ايضا على ازاحة

---

(1) المصدر نفسه، ص 123.

الفكرة الضيقة في النص المسرحي نفسه، على اعتبار ان تحويل النص المسرحي الى عرض مسرحي يعني تضمينه وتحويله من جديد الى علامات ودلالات غير موجودة او غير مكتشفة في النص ونقله الى واقع جديد غير مرتبط بشكل او باخر بسياقه القديم في الشكل على اقل تقدير فان "النص بمجرد ما ان يفصل عن مرسله، وعن الشروط الملموسة لانتاجه فانه سيحلق في فضاء فسيح من التاويلات التي قد لا تنتهي عند نقطة بعينها"[1]، أي بمعنى ان تعامل الممثل في المونودراما مع الموجودات المسرحية قائمة على حرية الحركة والفهم الجديد لقراءة النص المسرحي، ومن ثم نص العرض اذ ياتي دوره في تجسيد علاماته وبثها لشفراتها (ان وجدت) باتجاهات عدة ومحاولة حلها من المتلقي، ولكن هل أن زيادة هذه الشفرات هو ارباك للحدث او الفعل المسرحي او العلاماتي؟ ام ان الاقتصاد فيها تعطيه بعضاً من الحرية في الجانب الحركي والابداعي والنفسي، ان كثافة تعلق الشفرة بالعلامة هو ارباك للرسالة المبثوثة وتجعلها في حالة تسارع مضطرد في الخلط بين هذه الشفرات وتجعل من عمل العلامة وصانعها الممثل بعيداً عن التوجه الابداعي لجوهر الحدث الدرامي وتجسيده الحركي البعيد في بعض الحالات عن العلامة ومتعلقاتها المتشابكة لذا فان "زيادة الشفرة يزيد تعقيد الشفرة"[2]، وهذا متصل بعمل العلامة ورموزها وشفرتها ومن ثم دلالتها وذلك عندما تعامل الممثل في المونودراما مع موجوداته والقائم والمرتبط على تحول العلامة في العرض المسرحي وتغير كل مدلولاتها تلقائيا وذلك عند تغيير تكوينها او موقعها او شكلها: فقطعة الديكور المدورة قد نفهم منه بانها مقعد للجلوس او ان تصبح قاعدة للوقوف عليها، او تصبح مائدة للاكل او دولاباً او اطاراً متحركاً او (طبلاً) للضرب عليه او مكان لوضع الحاجات عليه هذه التكوينات

---

(1) ايكو، امبرتو: التاويل بين السيميائيات والتفكيكية، مصدر سابق، ص 45.

(2) راي، وليم: المعنى الادبي، من الظاهراتية الى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار المامون، 1987)، ص 146

المتحولة تعطينا علامات دالة (رامزة او مشفرة) بحسب شكل تحريكها الجديد او نمط العمل عليه، كالعظمة الكبيرة قد تستعمل كمطرقة او مسدس او مقبض هاتف او خنجر او معنى فكري كعلامة على الجوع او القحط او مكان ما في الصحراء حيث العطش والجوع، وهذا مرجعه ارتباط الدال بالمدلول، أي المعنى الفكري لطبيعة الرمز الخاص بالعلامة وما ترمي اليه، فالتحول من ايقونية صورية جامدة الى رمزية متحركة (فيها تفسير او من عدمه) سمة اساسية في انشاء العلامة وشفرتها او رمزها وتحولها، وبالطبع في اخر الامر دلالتها، فالممثل عندما يذهب الى السايك الخلفي الذي لصقت عليه عشرات الجرائد (من لحظة جمود فكري وشكلي) الى لحظة متازمة غاضبة) اذ يقوم بتمزيقها فانه قد يعطي دلالة على رفض الكذب او النظام او رفض منطق السياسية ورفض واقع اجتماعي معين.

ومن هنا فان الممثل في المونودراما قادر على التناغم مع علاماته وتحولها وفق سياقها المعنياتي، حيث لا تصبح اسيرة لدلالة ثابتة غير قادرة على التحول في الشكل والمعنى "فبينما تتمتع عناصر التصوير الايقوني في المسيحية مثلا بثبات معانيها ودلالاتها بحيث يحمل الصليب دلالة المعاناة والتكفير او يحمل الخنجر المقدس دلالة جسد المسيح، نجد ان دلالات الصور الايقونية في المسرح تختلف وتتنوع من موقف الى اخر. ففي مسرحية عطيل مثلا يستخدم منديل ديدمونة في البداية كايقونة تعبر عن الحب ثم يتحول عن هذا المعنى ليصبح ايقونة للشك فيها واخيرا يصبح صوره ايقونة لرقتها وضعفها"[1].

اذن فالعلامة الايقونية موجودة (على الدوام على الخشبة) ويتعامل معها الممثل بشكل محدد وثابت، ولكنها في أي لحظة قد تتحول الى علامة اخرى ومن ثم الى دلالة اخرى عما سبقتها اذ تستمد قيمتها من موقعها وزمانها واهميتها للحدث الاني على خشبة المسرح، وكذلك حيزها المكاني وحجمها بالنسبة لبقعة

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 73.

الخشبة الواقعة عليها، واسلوب التعامل معها في مجال الحركة الانسيابية للممثل بجانبها او من خلالها، وهذا يشمل العلامات المادية (الموجودات على الخشبة) وليس اللفظية بالطبع، فالممثل في المونودراما تتحدد حركته بفضاء منصي محدد واقعيا وحر ومنفتح وليس له حدود (خياليا) وليس هناك من يشاركه فيه الا من ادوات وعناصر العرض المتحركة والثابتة، وبهذا المعنى فانه معني ان يضع في حسابه كبر مساحة حركته وقلة فضائه المنصي أو زيادته، وكمية الموجودات المسرحية (كعلامات) على خشبة المسرح، اذ لا يجوز توزيعها على حساب حركة الممثل او بالعكس فان "الاداة في العرض المسرحي فيرسلها المخرج المسرحي (ومصمم السنوجرافيا) فهما اللذان يبنيانها ويختارانها، ثم يضعانها في النور بمعناها الحرفي او المجازي، ويعزلانها على خشبة المسرح او يضعانها مع اخريات، اما الشجرة في (في انتظار جودو) فهي ملفوظة خلال النص الذي كتبه بيكت، اما في الفضاء المسرحي لعرض (كريجكا) فهي مبنية ومعزولة ومسلط عليها اضاءة حيث توجد في موقع شبه مركزي"[1]، فالموجودات ليس خشبا او قماشا او لونا جامدا، بل روحا يقودها الممثل لانشاء اشكال علاماتية حية متحركة وترميزها او تشفيرها، فالسلم يمكن ان يتحول الى برج او جسر او فنار او مكان للمراقبة، أي قدرة الخيال على تجسيد الاشياء بدلالات مختلفة فليس المهم وجود تلك الاشياء بلا فائدة على الخشبة، فالمسرح لم يعهد كما كان عبارة عن خشبة مليئة بالديكورات والاكسسوارات والاثاث، مما يجعل الصورة البصرية ذات كتلة من الضخامة ويصبح الممثل داخلها عبارة عن شيء لا يذكر فهو يختار مهامه الاساسية والتي تحقق نسبية عالية من رمزية المكان والزمان والحاجة في صياغة العلامات البصرية والسمعية ومدلولاتها فـ" مائدة ومقعدان، هذا ما احلم به .. اعظم مشاهد (كريستينا) مثلت في ديكور يقتصر على مائدة ومقعدين ، المائدة تعطي نقطة ارتكاز متينة، وتسمح بالحركات الجميلة الحية،

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 144.

انها بمثابة همزة وصل بين الشخصيات التي تتكلم اذ تعطي حوارا تماسكاً وتفرق وتجمع"[1] هذه الحرية في الاختيار حفزت الممثل في المونودراما على الحركة والخروج الى ساحة المتلقي ونقل فعله المسرحي وموجوداته من خشبة المسرح وسحبها خارج حدود فضاء المنصي باتجاه فضاء الجمهور وانشاء علاماته فيها وباشراك الفضاء المسرحي باكمله (فضاء منصي+ فضاء جمهور)، "فالتضاد ، منصه- قاعة في سبيله الى التلاشي فمن المخرجين من يخلط بين المتفرجين والممثلين"[2].

ان ايجاد الفة انية تعشق التقارب بين المنصة والصالة بمفهوم وجداني نبيل ياتي من خلال شغل العلامة وارتباطها بموقعها مع فضاء الجمهور، كالحبال الممتدة من اخر الصالة الى مقدمة الخشبة او الحبال النازلة من سقف الصالة الى كرسي الجمهور كانها اشجار او اشباح او ثعابين، او احبال للشنق، وقد يعوض الممثل في المونودراما عن وجود مفردات الديكور والاكسسوارعن طريق اداء الحركة التخيلية وبذلك يعوض عن كثير من ثقل هذه القطع ومستلزمات وجودها، اذ "تشمل الدلالات الحركية على عدة مجموعات فمنها ما يصاحب الكلمة ومنها ما يحل محلها، او يحل محل عنصر من عناصر الديكور: حركة الذراع التي تفتح بابا وهميا او اكسسوار من الاكسسوارات ومنها ما يدل على الاحاسيس والانفعالات"[3]، ان ديناميكية الفعل السيميائي في المونودراما ياتي من خلال التجريد الرمزي للموجودات على الخشبة، وهذا ما يوحي بانماط العلامات وشفراتها المبثوثة عبر موجودات الخشبة الرمزية لا التجسيدية الواقعية، فالعلامة قد تفقد بريقها وديناميكيتها اذا تجسدت بنمطها الحياتي المعتاد، فان

---

(1) اصلان، اوديت: فن المسرح ،(ج2) ، تر: ساميه أحمد سعد، (بيروت:موسسة ايف للطباعة والتصوير 1970)، ص814

(2) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 119.

(3) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 90.

وجود "اشجار حقيقية وشلالات وطاولات وملابس تاريخية متحفية، طعام حقيقي، دالة على الشيء ذاته، وتفقد ديناميكيتها ، اما المسرح الفقير فهو يتميز بحاملات علامة قليلة يلعب فيه الممثل، صاحب العلامة بامتياز"[1].

اذ العلامة لا تجد نفسها الا جزئيا في المسرح الواقعي حيث نمطيتها الايقونية ، ولكنها تنطلق في المسرح الفقير او صاحب الايماءات الديكورية والمنظرية التي بالامكان انشاء علامات من صغير موجودات الخشبة وبساطتها فانه "بحذف كل ما هو غير ضروري بصورة تدريجية، وجدنا من الممكن ان يعيش المسرح بدون مكياج وبدون ازياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان تمثيل منفصل وبدون اضاءة وتاثيرات صوتية، ولكن لا يمكن ان يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور"[2]، ومن هذا الراي للمسرح الفقير الذي يعتبر كل الفنون في المسرح هي زائفة وطارئة عليه، لذا فهو يرفض فكرة التحول التلقائي في السياق التواصلي للفكرة وحسها الدرامي ويصر على ان تتحول الشخصية من نوع الى اخر ومن صورة الى اخرى امام الجمهور، وكذلك التحول العلاماتي في الازياء وتغيرها امام الجمهور ايضا، وعند ذلك فان هذا التحول الراديكالي في الشخصيات والاشياء فى المونودراما يتبعه تحول اخطر في العلامات المسرحية باشكالها غير المتناظرة في الشكل ... ومن ثم تغيير دلالاتها في الفكر والوعي المتخيل لذات العلامة وليس شكلها او حجمها المتحول، فانه "بواسطة الاستعمال المحكم للاشارة يحول الممثل قاع الغرفة الى بحر، والطاولة الى كرسي اعتراف، وقطعة الحديد الى زميل حي"[3]؛ ان هذا الاهتمام باداء الممثل وتشكيلاته العلاماتيه فى المونودراما سمة اساسية في المسرح المعاصر نحو الاهتمام بعلامات الممثل التي يضعها بجسده وايماءاته المتخيلة.

---

(1) اليوسف، اكرم، مصدر سابق، ص 112.

(2) كروتوفسكي، مصدر سابق، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 19.



علامات الاداء بين الذات والاخر في المونودراما

كثيرا ما يرتبط فعل الاداء وقدرته التاثيرية من خلال ارتباط الذكاء بالخيال عند الممثل وامكانية تجسيد الشخصية والاحداث بتكوينها وتشكيلها المرئي والفكري على الخشبة، على اعتبار ان فن الاداء هو القدرة على استعادة السلوك الانساني للشخصية المتخيلة ومحاولة صياغتها على وفق منظور الممثل ورؤيته لها بجوانبها السلوكية والحياتية وخصوصيتها المتفردة وعلاماتها المفترضة، لذا فان "الاداء عبارة مفيدة مشهورة جدا وهي (السلوك المستعاد). وقد اكد جون موكلون ايضا على انه لا يوجد اداء دون وجود اداء سابق"[1]، أي استعادة تصور سلوك (متكرر ومسبوق) ولكنه تخيل (بطرق شتى) الى حقيقة ماثلة على خشبة المسرح، وهذا ما يميز ممثلاً عن اخر في ادائه واستيعابه للدور او الشخصية على اعتبار ان كل ممثل (الذات الماثلة بالجسد) يحدد بادائه السلوك المستعاد للاخر (الشخصية المنشقة عن ذات الممثل) ولكن ليس على حساب غياب الوعي (الادراك الخارجي الذهني) واللاوعي عنده (الصور المخزونة في اللاشعور) باتجاه الحضور المزيف او المصنع للاخر والذي يقرره الممثل وخياله من خلال درجة تاثيره الادائي في لحظة ذلك العرض "فالممثل لا يفقد ذاته تماما على خشبة المسرح ويتعرض في كل لحظة لمثيرات ومؤثرات مختلفة تتدخل بدرجة ما في تحديد حالته السيكولوجية ومن ثم في تفسيره للدور وادائه له"[2]، وهذا ما يقود المتلقي للتعاطف مع ممثل في دوره لشخصية معينة وقد يكره او لا يتعاطف مع ممثل اخر في الدور نفسه او الشخصية، لاختلاف تعاطي سلوكها وادائها وتخيله أو استعادته بطريقة تختلف عن الاخر، وهذا يرتبط ايضا بمزاج العرض وظروفه في ذلك اليوم والذي قد يختلف في يوم اخر ومن ثم فان الاداء يكون مختلفا تبعا

---

(1) كارلسون، مارفن، مصدر سابق، ص 22.

(2) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 213.

لذلك المزاج ونوعية الجمهور والظروف الموضوعية للعرض "وقد علق لورنس اوليفية" ذات مرة، وبعد ادائه الفذ لشخصية (الملك لير) اعرف ان ادائي كان عظيما، لكن لا اعرف كيف قمت بذلك، ولذلك فانني لا اعرف ما اذا كنت قادرا على القيام بذلك مرة اخرى ام لا"[1]، اذن فالاداء سلوك (فعالية) تتناول سلوكاً اخر يستعيره او يصنعه او يتخيله الممثل واذا فشل السلوك الاول (الممثل) بأستعادة السلوك الاخر (الشخصية) يعني فشل ذكاء الممثل على الاستعانة بالخيال لاتمام صفقة السلوكين "فالاداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن اوالكفاءة"[2]، لذا فان القدرة الادائية تحول الزيف الى حقيقة وتجعل من المتلقي مطاوعا لرغبات الممثل في تخيله المستقل للصورة المرئية المتمركزة على الخشبة، على اساس ان علامات ادائه تاتي من خلال تحويله الخيال الى واقع او الصناعي الى الطبيعي (ليس بالضرورة مطابقا مع خيالات المتلقي) هذا التحول يجعل المتلقي يدرك طواعية ان كل ما في الطبيعة (في الماضي والحاضر) قد نقل جزءا منها على الخشبة "والمتفرجون بدورهم يعتمدون على قدرة المؤدي على اقناعهم بصدق ما يقول داخل الاطار المحدد للعرض"[3]، وبهذا الاداء تحصل شبه اتفاقية بين المتلقي والممثل على اعتبار ان كل ما يقدم من زيف هو حقيقة يستوعبها او يؤجل النظر فيها على انها غير واقعية او زائفة (لحين انتهاء العرض) فالعرض المسرحي زمنيا خاضع لقوانين خارج حيزه المعتاد (وقت العرض+ وقت الاحداث داخل العرض) أي انه وقت مستقطع من الزمن الحياتي او الواقعي وعليه فان المتلقي يؤمن بان ما يحصل على الخشبة جزء من حياته او امتداد لها ومن ثم فان قوة اداء الممثل تجعل من العلامات المبثوثة قادرة على تصديق العرض

---

(1) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 12.

(2) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 8.

(3) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 36.

حيث يكون "الاداء المسرحي هو بناء للصورة الخادعة... وباعادة ترتيب المكونات نفسها او اضافة مكونات جديدة لها يمكن ان يعطينا صورة خادعة مختلفة تماما"[1]، وهذا لا يعتمد فقط على اداء الممثل بل استعداد المتلقي التخيلي هو الاخر باستقطاعه للزمن والمكان المسرحي من الزمن نفسه والمكان الحقيقي (الحياتي) "فالمؤدي هنا يعتمد على استعداد المتفرجين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية الى عشب اخضر عن طريق الخيال.. أي اننا نعتنق مؤقتا منظور المؤدي الذي يراها عشبا وحين يحدث ذلك نكون قد قبلنا مبدا الاشارة والتعريف فلا نحتاج لعشب حقيقي يجسد وصف الممثل"[2]، ولكن هذه الفكرة على ترابط الذات (الممثل) والاخر(الشخصيه) تحددها قيمة قياسية تجعلها متباينة بين العرض الجماعي(التقليدي) والعرض المونودرامي، فالاداء في الاول هو توافقي بين مجموعة من الممثلين يصنعون شخصيات تتفق او تختلف في رغباتها، ولكل ممثل شخصيته المختلفة عن الاخرى والتي لا تحدد ايقاعها او زمنها المسرحي لوحدها بل من خلال توافقها مع مجموعة اخرى من الممثلين من وقت ظهورهم الى خروجهم او انتظارهم لمشهد اخر او الخروج نهائيا من الخشبة، لذا فان أداء الممثل في المسرح الجماعي غير مجهد نفسيا وعضليا (في اغلب الاوقات) لانه محدد بزمن مسرحي ثابت (الظهور في مشاهد دون الاخرى في اغلب الاوقات) أي انه غير خاضع لزمن مفتوح، وهو اداء تنافسي بين الممثلين وابراز قدراتهم على الظهور المميز اذ "ان اداء الممثلين ينبغي الا يفسد فيتحول الى صراع تنافسي بين الممثلين حيث يحاول كل منهم ان يبرز نفسه على حساب الاخرين"[3]، اما في المونودراما فالاداء احادي(مفتوح طوال العرض) يقرر زمنه ممثلا واحدا يملك زمام شخصياته ويحدد سلوكها وصراعها (في بيئتها الحقيقية) من خلال شخصيته

---

(1) جوردون، هايز، مصدر سابق، ص 23.

(2) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 36- 37.

(3) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 150.

الرئيسة نفسها (المتازمة اصلا)، هذه الاشكالية في تداول الشخصيات تشكل للممثل هاجسا في انقسامها باتجاهات مختلفة حتمت عليه اتقان توزيعها واختيار الوقت المناسب لظهورها واختفائها. ومن ثم فانه مضطر على تقسيم جسده او توزيعه على انماط اجساد شخصياته المتخيلة والمختلفة الاحجام والاطوال مما قد ينشا صراع خفي او جدل بين ذاته كممثل وبين الاخر (كشخصية لها ابعاد) وهذا قد يحدد نجاح الممثل او فشله في هذا الخط المتباين في الاداء فهو "يفرض جملة علامات جسده الخاص على الشخصية الدرامية.. أي حوار بين الجسد الواقعي والجسد المتخيل الذي يرتسم بمساعدة هذا الاول"[1]، ومن ثم حتم على الممثل في المونودراما التركيز على تقاسم مختلف التعبيرات الجسدية بين شخوصه الممثلة والسريعة التحول والتبدل، بعكس الممثل في المسرح الجماعي الذي يحتفظ بتعبير واحد خاص به طوال مده العرض اما الممثل في المونودراما فقد احتمت عليه هذه التنويعات الادائية، ان"يكون قادرا على التركيز على جوانب اخرى من اداته او من ادائها: كالتلوينات الصوتية في كلمات الدور الخاص به، وفي تعبيرات الوجه."[2]، والمشكلة الاساسية في تعقيد الاداء بين الشكلين هي ان الاول يستعيد سلوك شخصيته مرة واحدة مع وضوح معالمها لديه(أي الممثل وشخصيته فقط) اما في الاخر فانه يركب هذا التداول من خلال استعادة الممثل لشخصيته الرئيسة اولا والتي بدورها تستعيد سلوك شخصيات تتولد او تلد منها ومن ثم فان التعقيد يصبح اكثر صعوبة في تبني مجموعة من الشخصيات في وقت واحد او متقارب، وهذا ما يعطي فرصة للتطهير الدرامي لتزاحم ازمات الشخصيات وتراكمها اكثر من وجود الحدث نفسه أو ظهوره مع الشخصيات في المسرح الجماعي، وما دام الاداء في المونودراما عرضاً لازمات واخفاقات الشخصيات اكثر مما هو عرض للاحداث وصيرورتها فانه "يعتبر الوصول الى سيطرة اكبر

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 193-194.

(2) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 150.

على الرعب الذي نشعر به، خاصة ما يتعلق منه بصدمات تنتمي الى ماضينا الحاص هو جوهر ما يسمى بالتطهير"[1]، فالتطهير يرتبط بالخيال (عند الممثل والمتلقي) وقدرة الاداء على انشائه وجعله قابلاً للتصور والتجسيد المرئي، ولكن تجسيد الشخصية وازمتها للوصول الى هذا التطهير لا يعني الغاء ذات الممثل او عملها أو تحجيمها على حساب الاخر فهذا امر خارج السياقات الطبيعية، فلا يمكن باي شكل من الاشكال مزج او حتى فصل الذات عن الاخر، حيث ان كليهما مكمل للاخر، ومن ذلك فان الممثل سواء في المسرح الجماعي او المونودرامي يؤدي بوعي على انه البديل عن ذات الشخصية ومن ثم فانه يجتهد ان يمنح جزءاً من ذاته الى ذات الاخر وان يترجمها بصدق الحياة، لذا فان اداءه "يكون طبيعيا باصطناع فوق الخشبةاوان يحاول ان يجعل اصطناعة غير مصطنع"[2]،

ان الممثل كونه علامة فانه يشير الى شيء اخر غير ذاته بل يشير الى الاخر باعتبار ان العلامة لا تشير الى نفسها أي في ايقونيتها ومن ثم تصبح شيئا جامدا يرمز الى اتجاه واحد لا غير، ولكن العلامة المركبة والمتحركة لا تمثل ايقونة رمزها او وظيفتها الحياتية فحسب بل الى وظائف واشارات لجوانب الترميز الاخرى ، فالعلامة في اداء الممثل تعطي تصوراً للاخر ولكن من وراء ستار ذات الممثل فهي هنا "واقع يدرك بالاحساس وهذا الواقع يشكل علاقة مع واقع اخر يستدعيه الواقع الاول"[3] ، في المونودراما حيث التراكم العلاماتي الذي يشكله الممثل (كونه وحيدا على الخشبة) باتجاه تجسيده للشخصية الاولى او الرئيسة ومن ثم الشخصيات المستعادة منها حيث تشكل اشارات مستمرة لواقع متحرك

---

(1) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 20.

(2) باربا، اوجينو، مصدر سابق، ص 71.

(3) ملروز، سوزان: اتجاهات جديدة في المسرح (علامات النص الدرامي) ، تر: ايمان حجازي، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005)، ص 11.

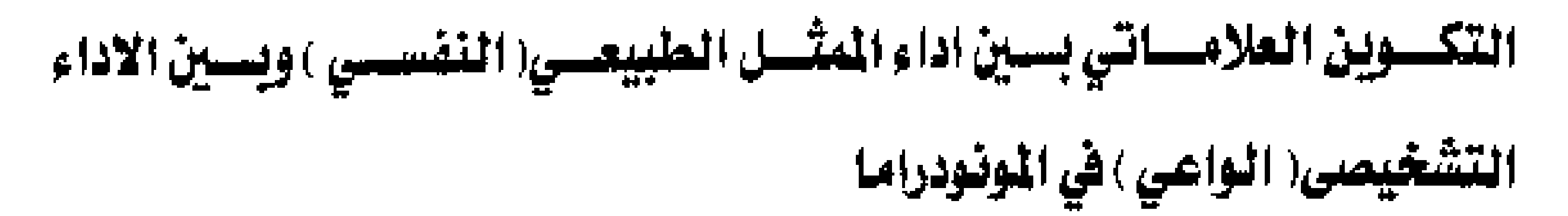
في انتاج سيل من العلامات المختلفة بفعل كثرة الشخصيات المتوالدة من الشخصية الاولى التي يؤديها لذا فان الاداء هنا هو البحث عن الاخر وايجاد هويته ورموزه وعلاماته من خلال صوت الاول وجسده (الممثل)، للوصول الى اصطناع الحقيقة ولا يتم بلورة ذلك الا من خلال مجموعة من الاليات والتقنيات التي من خلالها يستطيع الممثل الوصول بقناعه لما يحصل على الخشبة وكذلك مراقبة الناس وكيف يتصرفون ويتعاملون، فينصح المؤلف المسرحي (هايز جوردون) في كتابه (التمثيل والاداء المسرحي) الممثل على " الادراك الحسي حتى تزيد من حدة وسرعة حسك البصري الحركي والثابت ... ومارس استعارة سلوك الاخرين وجعله سلوكا لك، ومارس ايضا التخلص من سلوك الاخرين المستعار عند الطلب، عاده باحلال محله مجموعة جديدة من سلوكيات شخص ما اخر"[1]، ان اعادة سلوك الشخصية المتخيلة لا يعني تصويرها حرفيا في معاناتها والتي يمقتها الجمهور كلحظات التعذيب او الموت لذا "لا ينبغي ان نعذب الجمهور باختناقنا امامه، او تشنجنا ساعة احتضارنا، لا يمكن ان تثير هذه الاساليب سوى الالم والاشمئزاز"[2].

وعليه لابد من اعادة ترتيبها وبرمجتها الفنية على الخشبة، وهذا ما ينطبق على العلامات الادائية في المونودراما، فالممثل يعطي علامات الاداء بالاشارة الى شخصيته لا تصويرها الفوتوغرافي لان هذا التصوير يعني الابطاء الايقاعي في حركية الحدث او التحول داخل العرض في حين ان احدى سمات الاداء في المونودراما هو السرعة في الايقاع لحاجة العرض اليها في صورة الانتقال من شخصية الى اخرى وحالة الى اخرى.

---

(1) جوردون، هايز، مصدر سابق، ص 47.

(2) اصلان، اوديت، (ج2) مصدر سابق ص 525.



التكـــوين العلامـــاتي بـــين اداء الممثـــل الطبيعـــي(النفســـي) وبـــين الاداء التشخيصي(الواعي) في المونودراما

دائما ما يؤدي الممثل في سياق العرض دور الوسيط في استحضاره سلوك شخصيته المتخيلة وعرضها على الجمهور، وحتى في مسرح الدمى فان صوته هو الاساس في نمط تحريك لعبته او دميته وما توحي به من سلوك شرير او خير لها "فان الممثل وهو يلعب دوره يؤدي وظيفة علامة للشخصية"[1].

وللتعبير الاداتي في نقل زيف السلوك (المصطنع) الى حقيقة على الخشبة حاول الممثل بشتى الطرق الاندماج في الشخصية لزيادة هذا التعبير بواسطة استغلال التقنيات المتاحة من مكياج وازياء وديكور واكسسوار للوصول الى دقة النقل الحرفي لجزئيات الشخصية. ولكنه في موضع اخر تمرد على غياب الذات كليا واصبح يطالب بوعي الاداء يحقق له الحضور الذهني ويلامس مشكلة شخصياته من خلال تحليل مضامينها الفكرية والاجتماعية، لا من خلال البكاء عليها، وبذلك فانه تحدى لغة الذوبان والاندماج او الانصهار او حتى الاقتراب من جسد شخصيته فـ"عندما يبدا الممثل في الاعتقاد بانه الشخصية فهذا هو الوقت لترك المسرحية"[2]، وعند ذلك فقد اتجه الى الاداء الراديكالي الواعي ليحقق نسبة حضوره كمراقب للشخصية وسلوكها لا مندمج فيها، وبهذا اصبح شريكا للشخصية على الخشبة يتواجدان عليها كل في حيزه الافتراضي، واصبح كذلك المتلقي يفهم اللعبة المسرحية ولا يغوص في مجاهلها او مجاهل شخصياتها الدرامية "فان الفضاء انفتح مرة اخرى بين الممثل والدور، والمتفرج الان في موضع على مسافة نقدية من الوهم الدرامي بتوحد النص الدرامي الراديكالي

---

(1) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 71.

(2) جوردون، هايز، مصدر سابق، ص 27.

وجماليات الاداء غير الايهامي"[1]، وما دام الممثل هو مصدر العلامات بشكلها الايقوني او المركب: واداءه هو اشارة لشخص اخر متخيل باستخدامه اللغة او الحركة (الجسد) وتعامله مع عناصر العرض فان الجمهور يدخل في ثنائية المقارنة والتقييم لطبيعة هذا الاداء ويقرر مستواه. فحسب ما يقوله عالم الأجناس واللغات (ريتشارد بومان) في كتابه (الموسوعة العالمية للاتصالات) "كل اداء يشتمل على وعي بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صوره ذهنية مقارنة بنموذج اخر مثالي له او نموذج اصلي موجود في الذاكرة وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل مثل جمهور المسرح"[2]، ولكن الممثل لا يعتمد في تقييم ادائه على الجمهور فقط بل من خلال ثنائية وعيه الخاص ومدى قدرة حسه وذهنيته على مقارنة ادائه بمستوى ذهني خاص، أي مراقبة ادائه بوعيه الشعوري الداخلي.

وهذا ما ينطبق على تناول التجسيد الدرامي بين الاداء النفسي (الطبيعي) عند ستانسلافسكي وبين تناوله التشخيصي عند برشت، فالاول يطالب الممثل ان تكون الشخصية كاملة بكل ابعادها وان يعيشها من خلال تقمصه لها، اما الثانية فلابد من ايجاد التناقض او المسافة بين الممثل وشخصيته .

ان الممثل في ادائه الطبيعي يكون سلوكا متوحدا مع شخصيته في اظهار تفاصيلها بينما في الاداء الراديكالي فانه يقف منحازا الى افكار شخصيته وخطها الايدلوجي لا الى جسدها او تعبيرها الداخلي، وبذلك يصبح راويا ومتحدثا باسمها ففي "النص الراديكالي تمثل الشخصية باعتبارها "بناء" ففي مسرحية (الام) يفيد برشت كثيرا من توجيه الحديث مباشرة الى الجمهور، وهو يحطم حواجز التقاليد المكانية ويحقق المشاركة بين الممثل والمتفرج"[3]، ولما

---

(1) استون، الين وجورج ساقونا، مصدر سابق، ص 71.

(2) كارلسون، مارفن، مصدر سابق، ص 12 -13.

(3) استون، الين وجورج ساقونا، مصدر سابق، ص 57.

كان الحوار في الاداء الطبيعي متماسكا ومجسدا لروح الشخصية فاننا نجده في الاداء الراديكالي شارحا وناقدا ومحللا للفكر الايدلوجي للشخصية لا الى واقعها السيكولوجي "فعلينا ان نتوقع ان نجد تمزقا للوظائف التقليدية التي يتسم بها الحوار الدرامي، أي وسائل رسم الشخصية والمكان والفعل وان نبحث عن اساليب التمزق وتجلياته في نظام العلامات اللغوي"[1]، وعليه فان الاداء التشخيصي هو " تكسر حالة الايهام والغاء مظاهر التماهي بين الممثل والشخصية وتنبه المتلقي الى اليات الخطاب المسرحي بدلا من ان تخفيها"[2]، ويقترب الاداء في العرض المونودرامي من طبيعة الاداء الطبيعي في تجسيد الشخصيات والاحداث لخلق درجة عالية من الايهام والخيال لاجترار التعاطف للشخصيات المستدعاة ومعاناتها لخلق التطهير المراد من هذا الاداء، وما دامت كثير من المسرحيات المونودرامية تعنى بالعودة الى الماضي باحداثه وشخوصه فانه محاولة لشرح وتبيان ازمات بل فشل تلك الشخصيات في حياتها فكان الاداء يحث المتلقي على التعاطي والتعاطف معها، ويرى الباحث ان الاداء المفترض في المونودراما هو اداء يمتزج فيه الاداء الطبيعي (النفسي) مع الاداءالتشخيصي وذلك لخلق المتعة من خلال التنوع الادائي وليس حصره على نمط واحد والرجوع الى الممثل في طرح الافكار ومناقشة مسببات ما حصل لشخصياته لا البكاء عليها، وكذلك اشراك الجمهور في اللعبة المسرحية وعمل التواصل الاني بين الممثل ومتلقيه وعدم اعطاء المبالغة لما حدث لتلك الشخصيات بل ايصال الحدث على انه شيئ عادي يحصل لكل فرد وكان بالامكان تجاوزه بالحكمة وضرورة تجاوزه مستقبلا، فنحن يجب ان نشعر "بان الهدف المعروض امامنا وكانه حدث عادي غير متوقع له خاصية فريدة ومميزة ويتسم بالراديكالية"[3]، اذن لابد من مزج بناء

---

(1) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 95.

(2) علي، عواد، غواية المتخيل المسرحي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص 43.

(3) كونل، كولين، مصدر سابق، ص 314.

الشخصية السايكولوجي مع بنائها الايدلوجي كرمز موضوعي لصيرورة بناء الاحداث في الحياة واستخدام لغة العقل والقلب في تفسيرها وتحليلها العقلاني والحسي وبهذه المزاوجة يترجم الاداء وفق الاحتياجات الانية، وما ينتجه العرض من افكار وحوارات، تزاوج بين الذهاب الى الشخصية والذهاب الى المتلقي، وخلق ترابط ثلاثي بين الممثل والمتلقي، وبين الممثل والشخصية ومن ثم بين الشخصية والمتلقي، وبذلك تتاح الحرية في انتاج العلامات لتعدد نمط العلاقات الميدانية المتبادلة على الخشبة وتعدد الاداءات وما يفرزه من علامات تكونت بفعل تعدد الاتجاهات بين النفسية والذهنية، وبالضرورة سوف يعود هذا التداخل الى شكل اخر بين الحوار الفصيح وبين الحوار الشعبي (اللهجة الدارجة) كتنوع اداتي تغريبي يعزز سلطة الحوار وفكرته في المواصلة الحسية والفكرية للعرض وكذلك المتعة الانية المضافة له ومن ثم اضفاء الدهشة والترقب اثناء العرض ، وهذا ما قاد الى راديكالية جزئية في مشهد الاداء المونودرامي في صيغته التعبيرية بما يتسم بالانفعالية واللامالوفية، مما يؤدي الى خلق فرص انشاء العلامات بسبب تحرر العرض من ايقونية التصوير الفوتغرافي، وتحرره من النقل الحرفي للحياة الذي تصبح فيه نسبة تكوين علامات قليلة جدا على العكس من المذاهب البعيدة عن الواقعية والتي تتحرر فيها الخشبة من اليات الحياة الاجتماعية وتنطلق في حركات وحوارات بعيدة عن المالوف الحياتي مما يتيح تجاوزه نحو خيال الحركة في الفعل المسرحي وحدثه وعلاقته بكل عناصر العرض المسرحي، وبذلك فان الاداء عند الممثل في المونودراما بالضرورة سوف ينشيء علامات تخضع للمنطق الراديكالي (في جزء منه) المتفجر والمتشظي والمتحول واستخدام المهمات المسرحية والديكور بل كل عناصر العرض وتحويلها على وفق رؤية الرمز المشار اليها لا التطابق في الصورة الحياتية خارج الخشبة، وبذلك فان التزاوج بين الاداء الطبيعي والراديكالي يولد حالة من الامتاع لدى الممثل وليس المتلقي فحسب لانه يعطيه القدرة على التنوع في اللغة والحركة، والاهم انتاج العلامة فالمزاوجة بين الادائين قد اثرت في المتلقي في تواصله مع العرض ومتعته في التنوع الحاصل على

الخشبة وتاثيرها الذي اصبح بمثابة "التغيير في البيئة الاجتماعية لهذه الجماهير وفي مكنههم وطبيعة ثقافتهم، ومن قبيل المفارقات والالهام فان المحرك المؤثر لمثل هذه التغييرات يتمثل في النتائج وردود الفعل الفوري والوقتي لاثراء الاداء- كالضحك والبكاء والتصفيق والاستحسان والاستجابات الجماهيرية الاخرى للمشاهدين ولقد خصصت هذه المؤثرات الحركية كاسس جوهرية لتبديل الثقافة الاجتماعية وتحويلها في اتجاهات خاصة حتى تحدث تعديلات واسعة ودائبة في الثقافة وفي المجتمع ككل بصفة عامة"[1].

ان الاداء في المونودراما بات لا يجسد شخصياته كما هي في الماضي فحسب، بل قد يضطر الى محاكمتها على اخطائها وخطاياها وبذلك فانه ينتقل من مرحلة الاستعراض الدرامي الحياتي لها الى مرحلة محاسبة وعيها الفكري والاجتماعي والتاكيد على التاثير الاني والبعدي في المتلقي لما كان وما سوف يحدث وترجمته على الخشبة، حيث يشكل هذا التاثير "للعروض الفردية والمستوى الكبير الضخم للمنهج السياسي والاجتماعي يحتملان التفاعل المثمر على نحو متبادل وبشكل ما ومن ثم فانني اعني (بالفاعلية) الامكانية والاحتمالية التي يمكن للمسرح استحواذهما ليحدث النتائج الفورية للتاثير الادائي"[2]، وبذلك يشكل اداء الممثل في المونودراما علاماته من خلال خلق المتعة والفائدة بالتلوين الحواري والمذهبي واسلوب التعامل مع الاداء على انه ليس شكلا جامدا يصب باتجاه واحد لا غير.

---

(1) شو، بازكير: سياسات الاداء المسرحي، ت: امين الرياط، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997)، ص 5.

(2) شو، بازكير، مصدر سابق، ص5.

التحولات العلاماتية لعناصر العرض وعلاقتها باداء الممثل في المونودراما

علامات الاداء ومنظومة الزي في المونودراما

هل العمل المسرحي اتصال ام تواصل؟ فمن البديهي ان يوجد طرفان في المعادلة المسرحية، الطرف الاول هو (الباث) ويعني هنا الممثل وموجوداته وعناصر العرض المسرحي كعلامات دالة (اضاءة، موسيقى، ازياء، مهمات مسرحية) والطرف الثاني هو المتلقي أي الجمهور وهذا يعني ان هناك جهة تعطي الرسائل والمعلومات والعلامات وجهة اخرى ليس عليها سوى تسلمها بدون رد الا من الانفاس المتصاعدة وعلامات الاستحسان او الاستهجان من خلال الصفير او التصفيق"فالمتفرجون لا يستطيعون ان يردوا على الممثلين"[1]، وتبقى بعض الاراء تؤكد في هذه الحالة عدم وجود مفهوم (للتواصل) لعدم قدرة المتلقي على المحاورة او ابداء الراي الا بعد انتهاء العرض لان الرسالة المبثوثة تسير باتجاه واحد دون رد عملي او (اني) على ما يجري على الخشبة فالجمهور "لا يحق له ان يشارك مباشرة في الفعل الدرامي الواقع على المسرح"[2]، ومن جهة اخرى فهناك الراي الاكبر والاعم (وهو راي الباحث ايضا) الذي يقوم على الفكرة الاساسية في المسرح أي قدرة (الباث) الممثل على الارسال العلاماتي من خلاله ومن خلال موجوداته المتضمن شكل العرض وفكرته التي سوف تعمل عملها في ذهنية المتلقي وتجعله في حالة من التواصل في المتابعة الحسية والعاطفية للشخصيات والافكار من خلال مشاركة المتلقي (الخيالية) في الاحداث كونه اصبح جزء من سيرورة ذلك الحدث وبنيته، اذن فالتواصل لا يفقد عنصره لان هناك جهة باثة واخرى متلقية صامتة، فالاداء هو فن التمكين والتمكن من فرض الشخصية والاقناع بها، ومن علامات هذا الاقناع هو (التبرير، الخداع، الايهام) أي رسم صورة مطابقة او

(1) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 67.

(2) ايلام، كير، مصدر سابق، ص 137.

مقاربة او ربما مختلفة لما يرسمه او رسمه المتلقي مسبقا (قبل دخول الصالة) وبين ما سوف يشاهده على الخشبة من (اماكن: طرق، اشكال الشخصيات، الازياء، الوان) وهو اتفاق يكاد يكون (اجبارياً) بين ما يريده العارضون ولابد ان يقبله المتلقون (سلبا وايجابا)، "فمن يقصد المسرح يتوجب عليه ان يقبل.. بانه هنالك واقع خيالي جديد سوف يمثله افراد جرى اختيارهم كمؤدين وان دوره... هو دور المتفرج"[1].

وما دام (الزي) احد العلامات المهمة التي يبثها الممثل عند ارتدائه له باتجاه الصالة فانه لا يمثل اشارة لاشارة واحدة بل اشارة الى اشارات متعددة (سلوك، نظافة، قذارة، انتماء اقتصادي، قومي، ديني) أي ان الزي من العلامات المركبة وليست احادية الاشارة فهي تشكل اهمية في ذوق المتلقين عند تلقيه صورة ذلك الزي وتطابق او اختلاف ما رسمه وما يشاهده الان على الخشبة، ذلك الحس المزاجي والذوقي هو(مقارنة خفية) فيما يرتديه هو وما ترتديه الشخصية على الخشبة، فالزي على المسرح من الحساسية بمكان لا تسمح باي فشل في اظهاره بشكل غير كامل من ناحية تفصاله وخياطته والوانه ومدى ترابطه مع جوهر الشخصية (المحبوبة او المكروه) في احداث المسرحية حيث تشكل علامة دالة على هوية الشخصية وانتمائها الاجتماعي والطبقي والقومي والديني فان "الزى هو شيء مادي واشارة في ان واحد، بمعنى ادق، يحمل الزي بنية من الاشارات، يعين الزي القومي هوية اعضاء طبقة اجتماعية، وهوية قومية ودين، ويرمز الزي الى منزلة لابسه وعمره"[2]، ولا تشير الازياء فقط على هوية الشخصية بل حتى في سلوكيتها او نفسيتها فان "القميص غير المزرر يمكن ان يوحي بالجندي اللامبالي الذي يلبسه وهو جالس مع رفاقه منهمكا يشرب الخمر وحين يزرر

---

(1) المصدر نفسه، ص 137.

(2) بوغاتيرف، بيتر، مصدر سابق: ص 63.

القميص يشير الى موقف حريص ومركز واضح للالبسة"[1]. ان تاثير الازياء في الممثل وادائه تظهر معالمها من خلال راحة الممثل النفسية لما يرتديه ودرجة اقترابها من تصوره المسبق لطبيعة الدور او الشخصية فهذا الممثل بالتاكيد لن يكون راضيا اذا اسند له دور (الملك) وكانت ملابسه متهالكة وضيقة او الوانها غير متناسقة ويقف بجواره على الخشبة وزيره بملابس افضل منه، وهذا بالتاكيد سوف يؤثر في أدائه ويجعله في حالة من التوترطوال مده العرض، وهذا ما يحصل مع ملابس الممثل في المونودراما عندما تكون ملابسه رديئة وضيقة وغير مريحة في حركته المتواصلة وبعيدة عن تصوره او تخيله لما مرسوم لصورة الشخصية الرئيسة، فالازياء عند الممثل في المونودراما ترمز الى حقائق يجب ان يصورها خياليا بالاشارة والايماءة والحركة السريعة والبطيئة للجذر التاريخي والطبقي والديني لكل الشخصيات الاخرى؛ وكذلك فان الازياء في المونودراما البعيدة عن الواقعية فانها تهتم بها على اساس اظهار الفكرة الاجتماعية او السياسية للنص بمعزل عن تطابقها في الواقع مع نمط عيش الشخصيات او مكانها او زمانها، وهنا يكون الاداء حرا أي لا يتجه اتجاها سايكولوجيا او واقعيا (مطابق للحياة) بل اداءا (تشخيصياً) يهتم بالفكرة وطرحها واسنادها الى ما تحتويه الخشبة من موجودات وعناصر مساعدة لها، ولما كان الممثل في المونودراما هو العلامة الرئيسة والمحرك لباقي العلامات على الخشبة فانها من خلال جسده المتحرك سوف تجري تحولا تلقائيا لباقي العناصر ولاسيما المتلامسة مع جسده ومنها الازياء اذ تتحول من شكل الى اخر تبعا لتكوين جسده الجديد والاداء المختلف والملائم للشخصيات الاخرى، فالرداء على الكتف قد يتحول الى عباءة فوق الراس او غطاء على الوجه للاخفاء والتنكر، وشرشف المنضدة الاحمر قد يتحول بيد الشخصية الى قطعة القماش الذي يستخدمه مصارع الثيران في اسبانيا واذا كانت بيضاء تستخدم كاشارة للاستسلام او الصلح او شراع سفينة، هذا

---

(1) المصدر نفسه، ص 66.

الاداء المتغير يتحقق من خلال التوافق بين ما ينتجه الممثل من علامات متحولة وما يساعدها او يساعد تحولها من المهمات المسرحية او الاضاءة او الموسيقى ولاسيما الازياء بالطبع ، ولما كان الممثل في المونودراما مستمرا في عرضه لفترة طويلة ، فان راحته فيما يرتديه من ملابس والتي تؤثر فى طبيعة ادائه المتواصل والمرهق ومن ثم الضغوطات النفسية وهواجسه برضى او سخط متلقيه في الصالة والذين لا يجدون امامهم الا ممثلا واحدا وعدة شخصيات تفرض بالضرورة لحظات قلق لعينيه وذهنه في ان واحد ، وعليه فان هناك جملة مؤشرات يجدر(بالمخرج ومصمم الازياء والممثل) ، اتباعها حتى تكون الازياء ملائمة لحركة الممثل وتطابقها مع واقع الشخصيات وملائمة للناحية(البصرية والجمالية) لعموم الخشبة .... واهمها:

1. تناسق الوان الازياء مع الديكور والمهمات المسرحية وارضية الخشبة وخلفياتها.
2. قياس تاثير شدة الضوء الساقط وانعكاسها على الوان الازياء فوق الخشبة.
3. تناسق الوان الازياء مع المكياج (في حالة وجوده) أي عدم استخدام الالوان المتضارية.
4. مطابقتها مع بياض او سمره بشرة الممثل.
5. تناسقها مع الاكسسوار المرافق لها (الخاص بالازياء) من ناحية الحجم واللون والقيمة.
6. استخدام قطع الملابس المستقلة والسريعة الفرز لاستخدامها الخاطف في التحول من شخصية الى اخرى.
7. اختيار نوعيتها وفق الموسم الذي تعرض فيه المسرحية، أي عدم استخدام الملابس الغليظة في الصيف او الخفيفة في الشتاء وذلك لطول فترة اداء الممثل في المونودراما على الخشبة.



8. مطابقتها في التفاصيل لازمان الشخصيات الممثلة على الخشبة وأماكنها ودياناتها.

9. خياطتها بشكل يناسب والاداء الحركي المستمر والطويل للممثل في المونودراما.

10. خياطة اكثر من قطعة ملابس للشخصية الرئيسة (للاحتياط) واستخدامها في حالة الطوارئ.

علامات الاداء ومنظومة الديكور المسرحي في المونودراما

قد تؤدي الصورة المرئية للخشبة بمحتوياتها من (ديكور، اكسسوار، ازياء، اضاءة) دورا في تشكيل معالم الرؤية الجمالية والوظيفية، والتمثيلية لما يجري فوقها وما سوف يستقبله المتلقي منها (سلبا او ايجابا) في اشكال الشخصيات وافعالها، والاحداث واماكنها وزمان حدوثها، وغالبا ما تحفز هذه الموجودات وفي مقدمتها (الديكور المسرحي) البعد الخيالي للمتلقي في شكل الاحداث وصورها خلف المنظور المتمركز انيا على خشبة المسرح، أي الاماكن المتخيلة المحيطة بذلك التكوين الماثل فوقها، اذ يمثل الديكور "النصف الاخر في المكان العام الخيالي الذي يحيط به والذي يتخيله المتفرجون من واقع الديكور كمكان الاحداث"[1]، وهذه صفة سيميائية للعلامة المتخيلة لما ورائية المسرح وما يجري لأمتداد الخشبة من داخلها الى خارجها وبالعكس، وبذلك فان اشكال الاشياء وحجومها على الخشبة تعطي علامات مهمة في تكامل الصورة الواقعية مع نظريتها المتخيلة في الخارج فان "الديكور الذي هو بحجم طبيعي فهو اغنى لانه يتمتع بعمق واقعي، ولذلك هو اقرب الى الموضوع الحقيقي الذي يرمز اليه"[2]، فجسد الممثل كتلة مادية محددة وثابتة نظريا، يقاس عليها ومن خلالها

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 128.

(2) فليتروسكي، يوري: الانسان والموضوع في المسرح، مصدر سابق، ص 142.



موجودات الخشبة والديكور المسرحي بالذات باعتباره كتلة كاملة او كتلاً مستغيرة ومصنوعة (تقريبا) عن مثيلاتها في الحياة الواقعية ويخضع في تجسيده لمساحة وحيز الخشبة وحركة الممثل بجانبه وداخله، ومن ثم فان المبالغة في حجم الديكور او صغره يقلل او يزيد من حجم كتلة الممثل (الثابتة) بالنسبة له ويخلق صورة مشوهة في ذهنية المتلقي عن الصورة المثالية التي انشاها مسبقا، اذ لابد ان يلتزم مصمم الديكور في عرضه المسرحي الدقة التاريخية والتقريبية لاحجام مثيلاتها في الواقع (اذا كانت موجودة او متخيلة) فلابد للديكور ان يحاكي "الاماكن العامة مثل البرلمان الروماني القديم او كتدرائية كانتربري او دار الاوبرا الباريسية على خشبة المسرح بل ويستطيع ايضا ان يحاكي الاماكن الخاصة الداخلية في تشكيل يتخذ شكل العلبة"[1]، وهذا ما يجعل هذه الدقة سمة اساسية في تقبل المتلقي لما يحدث على الخشبة من دون خلق فجوات بين الفعل ومحيطه فان "عيون الصالة كلها متجهة الى الديكور، كل واحد يبدي رايه في الدقة الاثرية الخاصة بغرفة منحوتة او باب مبطن بالحرير"[2]، فان اول ما يراه المتلقي على الخشبة هو الديكور والمهمات المسرحية من اكسسوار وقطع ديكورية منتشرة هنا وهناك، فهو يريد ان يعرف اين تقع هذه الموجودات وفي أي فترة وفي أي زمان قبل ان يعرف ماذا يفعل الممثل بينها وداخلها، ولماذا فالديكور يعني للمتلقي "الدلالة على المكان الجغرافي (ميدان عام) او الاجتماعي (مسرح، قهوة) او كليهما (شارع تطل عليه ناطحات سحاب) ويمكن ان يدل الديكور او احد عناصره على الزمان: فالمعبد اليوناني دلالة لفترة تاريخية معينة، وسقف المنزل الذي يغطيه الجليد دلالة لفصل الشتاء.. وقد يكون الديكور دلالة للجنسية او الوضع الاقتصادي او الديانة"[3]، ولما كانت العلامة بطبيعتها تحفيزا

---

(1) هلتون، جوليان: مصدر سابق، ص 128.

(2) اصلان، اوديت: مصدر سابق، ص 638.

(3) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية: مصدر سابق، ص 87.

للعلامات الاخرى من حيث "هي واقع حسي على علاقة بواقع اخر يفترض بالاشارة اثارته"[1]، فان الديكور (كعلامة) لا يحفز الصورة المتخيلة مسبقا والمرتبطة بذهن المتلقي فحسب بل على الفعل المسرحي نفسه، وبالتحديد فعل الممثل الحركي والشخصية وابعادها في المحيط نفسه الذي رسمه في مخيلته، كذلك فان الممثل نفسه يشترك مع المتلقي في تخيل الصورة النهائية لمكان الشخصية وحركتهاوعيشها(ليس في اللحظة الانية للعرض المسرحي) بل في التمارين الاولى للمسرحية(اثناء القراءة والحركة) ومن ثم فان اداءه سوف يتاثر تلقائيا بما يراه ويحسه من دقة ما يجلس عليه او يتحرك من خلاله او ينام فوقه او يتحاور او يتصارع داخله، وهذا ما حفز الممثل في المونودراما على الاداء الجيد بوجود هذا العون في بيئته (الخشبة وما توفره له من مستلزمات الراحة البدنية والنفسية) وبيئة شخصيته والشخصيات الاخرى (في دقة تخيلها وتنفيذها) في الزمن والمكان والتوجهات فالاداء يتاثر سلبا اذا احس ان الديكور اكبر او اصغر منه ولا يمثل الدقة في تجسيد محيط شخصياته او احس ان حركته اصبحت مقيدة بديكور حجم فعله المسرحي، لذلك فان اداءه يعتمد بشكل اساس على فعله الحركي المرتبط بقيمة الديكور الماثل على الخشبة، فانه ايضا يستعين (بالخشبة المتخيلة) وامتداداتها خارج حيز الديكور وموجوداته لكي تساعده على ابراز الفعل المتخيل وتضمينه وتلوينه وكذلك التعويض بالصوت عن ملحقات الديكور وتواجدها على الخشبة ففي مسرحية (بستان الكرز) لـ(تشيكوف) فان "البستان يلعب الدور الاساسي بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع ان نشاهده، لم يشر اليه فضائيا بل عبر صوت ضربات الفؤوس التي نسمع وهي تقطع اشجار الكرز"[2]، او من خلال الاداء الحركي (التعويضي) بالديكور المتخيل من خلال الحركة الايمائية او الاشارات اللفظية

---

(1) كاروفسكي، يان مو، الفن كحقيقة سيميائية، مصدر سابق، ص 35.

(2) هونزل ، يندريك: ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 100.

"فالديكور الدرامي مثلا لا يصور في اغلب الاحيان تماثلياً بواسطة وسائل فضائية ومعمارية او تصويرية، بل قد يشار اليه بايماءة (كما يحصل في الميمياء) وبواسطة اشارات لفظية او وسائل صوتية اخرى (المشهد الصوتي)"[1]، لذا فان الباحث يرى ان يتجه الممثل في المونودراما الى الاداء في المسارح ذات الخشبة الصغيرة لتكون كتلته هي البارزة او تكون في بؤرة مركزية واضحة، حيث تكون القسمة عادلة ومتوازنة بين كتلته ومساحة الخشبة وموجوداته على الخشبة بما فيها الديكور المسرحي، وان تكون رمزية الى واقعها الطبيعي والاستغناء عن المجسمات الواقعية الكبيرة باخرى رامزة لها، للوصول الى التعبير الدلالي السريع والمفاجيء باستخدام الديكور البسيط في تغيير اماكن الشخصيات المونودرامية وأزمانهاوأشكالها، فاذا كانت الديكورات كبيرة ومجسمة فمن الصعوبة اجراء التحول العلاماتي في انماط عيش الشخصيات واختلاف اماكن تواجدها، فالسرعة مطلوبة وتحتاج الى زمن قياسي في التغيير كما انه لا يحتاج الى قوة عضلية لتغييرها بل حركة بسيطة لكي يتحول باب المحكمة او الكنيسة او الدار الى ممر او منضدة كتابة او طعام، او السلم الى مأذنه او برج للمراقبة او فنار او المداخل الى ممرات لقصر او دهاليز لسجن او اماكن للاختفاء والتجسس او للتنكر "ففي بعض الحالات يزود الديكور بوظائف خاصة بحيث يسمح بالظهور والاختفاء المفاجي."[2]، كما يمكن استخدام نماذج متحركة (مزودة بعجلات) ومستقلة عن بعضها وصغيرة الحجم، حيث يمثل كل نموذج مكان عيش وتواجد كل شخصية على انفراد والحدث الخاص بها، حيث يسهل ابعاده او تقديمه للمشهد المطلوب والحالي على الخشبة بواسطة الممثل في المونودراما، كما يمكن اضافة لذلك تعليق معظم هذه النماذج او الموجودات الديكورية الاخرى، بحبال في سقف المسرح لتغييرها المتتابع بتغير

---

(1) ايلام، كير، مصدر سابق، ص 23.

(2) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 128.

المشاهد الخاصة بنمط عيش الشخصيات واماكنها، ولضرورة تحرير الخشبة وتحديد انماط اماكن الاداء في المونودراما وعدم اقتصارها على المكان المنصي، كان لابد من زج الصالة مع الفعل الدرامي من خلال اشراك (مكان الجمهور) مع المكان المنصي (عمل الممثل) لكي يعطي الاداء المونودرامي تنوعا بعيدا عن الجمود الحركي والمكاني، وجعل الصالة مكانا ديكوريا كساحة عامة او مكان تجمع الناس في السوق او اضراب لعمال المعمل او جمهرة في الشارع او المحلة.

علامات الاداء ومنظومة الاضاءة في المونودراما

ظلت المادة كونها تشكل المتغير الطبيعي للاشياء عنصرا للابتكار والولوج المعرفي والعلاماتي والدلالي لها والقدرة على تشكيلها بتوازٍ مع احتياجات الانسان ورغبته في التطور والتغيير المستمر، والضوء ثم (الاضاءة) باعتباره مادة متغيرة لها علاقة بالدلالة الزمنية والحسية فقد اهتم بها رجال المسرح لانارة (خشبته) ومن ثم (روحه) كونها تشكل عنصرا علاماتيا في الدلالة على الاشياء باعتبارها مادة متغيرة (ظاهرة فيزيائية) تشير الى اشياء اخرى (حسية وعاطفية) فكان "يجب ان تقوم نظرية الضوء السيميائية في وقت واحد على تصور الضوء بوصفه ظاهرة فيزيائية وعلى تصوره ظاهرة نفسية دون ان تختلط مع أي من هذين التصورين"[1]، فادراك صعوبة ما كان يجري عند تقديم العروض المسرحية في الهواء الطلق قبل ظهور اساليب الاضاءة الحديثة يشكل علامة على معاناة رجال المسرح في تثبيت قيمهم الدرامية مع احداث المسرحية وشخصياتها، حيث كان يمثل مشكلة لكاتب النص بحشوه بكثافة من الارشادات عن حلول الليل والنهار او الفجر او وقت النوم، او موعد الاستيقاظ وهذه المشكلة واجهها (المؤلف المخرج) عند تنفيذ العروض نهارا "اذ كيف يتاتى له اقامة الحدود الزمنية

---

(1) فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، تر: علي اسعد، (اللاذقية، دار الحوار، 2002)، ص 34.

داخل الحبكة وكيف يميز الليل عن النهار؟ ففي مسرحية (ماكبث) على سبيل المثال يدور جزء كبير من احداث المسرحية اثناء الليل، رغم انها كانت تعرض في الواقع انذاك في فترة بعد الظهر على مسرح الجلوب المكشوف"[1]، ومع ذلك فقد حاول اصحاب عروض الهواء الطلق استخدام نوعين من الحيل للتغلب على مزاوجة احداث المسرحية بالزمن، اما النوع الاول الاول فهو (لغوي) "فيتمثل في الاشارات المتكررة للوقت التي تجي صراحة على لسان الشخصيات او تتضمنها الدعوة الى تناول الوجبات او الذهاب الى الفراش"[2] ،اما النوع الثاني من الحيل فهو باستخدام عنصر مادي مرئي او مسموع.. يشير الى زمن الاحداث مثل "استخدام المشاعل... لاعلان قدوم الليل او استخدام صياح الديك لاعلان قدوم الفجر او استخدام حيلة تغيير الملابس"[3]، أي لبس ملابس النوم او الخروج، اما في المسارح المغلقة فقد كانت المشكلة الاولى في انارة خشبته، فقد استعملت مجموعة من الوسائل المتاحة انذاك فقد "كانت الاضاءة في عصر اليزابيث هي الفتيل المغمور في الزيت ومصابيح تضاء بالشحم بالاضافة الى الشموع العادية"[4]، وقد استعملت الشموع بالذات في المسارح الفرنسية والانكليزية في القرن السابع عشر ولكن الفرق بينها ان الفرنسيين وزعوا الشموع في انحاء الخشبة اما الانكليز فكانوا يستمملون باقة كبيرة منها فوق مقدمة المسرح "واستمر ذلك حتى منتصف القرن الثامن عشر حين نجح الممثل والمخرج (جاريك) في تغيير هذا الوضع تحت تاثير النموذج الفرنسي في الاضاءة فقام بتوزيع الشموع توزيعا دقيقا محسوبا حول المنظر المسرحي"[5]، ثم جاء دور استخدام الاضاءة بالغاز ومن خلالها تطور الاداء

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 149-150.

(2) المصدر نفسه، ص 150.

(3) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 150.

(4) هوايتنج، فرانك م، مصدر سابق، ص 382.

(5) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 151-152

والحركة المسرحية بكاملها حيث "كان هنري ايرفنج من اوائل المناصرين لها وقد تمكن في منتصف القرن التاسع عشر من اجادة فن التحكم في المصباح الغازي ودرجات ضوئه الازرق الى درجة الكمال"[1]، وجعل هذا الاكتشاف المسرحي بعيدا عن الحرائق التي كانت تحدث بسبب المشاعل والشموع او الزيت، كما اصبحت مشاهد الصراعات والقتال اكثر وضوحا وبعد ذلك وبالتحديد عام 1880 حلت الكهرباء "واصبحت الوسيلة الرئيسية للاضاءة المسرحية حتى الان ويوجد نوعان من انواع الاضاءة المسرحية (الاضاءة العامة floodlight) و (الاضاءة المركزية spotlight). اما وظيفة النوع الاول فهي الانارة الشاملة العامة... اما النوع الثاني فيوجه الاضاءة الى منطقة معينة على خشبة المسرح ويستخدم عادة لتحقيق مؤثرات خاصة"[2]، ومن هذا ندرك اهمية الاضاءة في الاداء المسرحي اذ انها "تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه انظارهم الى كل ما هو هام وجذاب على خشبة المسرح واغفال ما عداه"[3] ، فالعلاقة مركبة بين (الاضاءة والعرض المسرحي) ، حيث تشمل على جانبين "جانب عملي وجانب يختص بالخيال ... فالضوء هو احد المصادر الرئيسة للصور المسرحية ، وهو ايضا أ لمؤشرات الرئيسية للزمن"[4]، على هذا الاساس فهناك فرق بين الضوء والاضاءة، فالاول وظيفته مجرد رؤية او انارة الخشبة ومن عليها، من دون تعليق اما الاضاءة فهي مرتبطة بالقيمة الدلالية للاشياء بعد امتزاجها باللون وارتباطها بالزمن المسرحي وانفعال الشخصيات، وكشف غموض صوره الحدث المسرحي (حلم، تخيل، صراع، قتال) وتجسيده بشدة الضوء المسلط او خفوته واللون ودرجته والضوء وظله فالاضاءة هي "التعليق على الاحداث او التداخل في مسارها

---

(1) المصدر نفسه، ص 152-153.

(2) المصدر نفسه، ص 153.

(3) هوايتنج، فرانك م، مصدر سابق، ص 379.

(4) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 149.

حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الاداء في العرض.. والتعبير عن الحالات الشعورية والنفسية المتباينة وعلى تنظيم وتوجيه استجاباتنا للامكنة والاشكال"[1]، وعلى هذا الاساس فان الاضاءة لها القدرة على تشكيل الفضاء المسرحي من خلال التحديد الضوئي (الخيالي) المرتبط بالزمن ومكان الحدث المسرحي نفسه ، فبأستطاعة الضوء:

1. " ان يتركز في نقطة معينة وينقل هذا التركيز
2. ان يغير من ابعاد الفضاء باضاءة منطقة وترك بقية الفضاء في الظلام.
3. ان يبين علاقة الفضاء بالزمن بتغيير اضاءة الوقت او الساعة.
4. ان يمحو حدود الفضاء عن طريق عدم انارتها وبذلك يوحي بلانهائية الفضاء.
5. ان يشكل بطريقة تجريدية الجو، واقع فضاء خارج المنصة"[2].

من هذا الادراك لاهمية الاضاءة في الاداء المسرحي فقد شكلت علامة مهمة في الوظيفة السيميائية له كونها وضعت مفاهيم كثيرة في العمل العلاماتي على الخشبة فقد حددت "المكان الذي تجري فيه الاحداث مؤقتا، كما ان ضوء الكشافات يمكن ان يعزل احد الممثلين عن الاخرين، او قطعة اكسسوار عما يحيط بها.. ومن ثم الاضاءة دلالة لاهمية الممثل والشخصية التي يتقمصها او اهمية الشيء سالف الذكر وتقوم الاضاءة بوظيفة اخرى هامة فهي تستطيع ان تضخم حركة من الحركات او جزءا من الديكور او تغيرهما"[3]، لهذه الضرورات فقد كان اداء الممثل في المونودراما مرتبطا ارتباطا جوهريا بالاضاءة لقيمتها في شكل الصورة بعزل الشخصية عن الاخرى او اظهار مدى مشاعرها الحسية

(1) المصدر نفسه، ص 149.

(2) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 100-101.

(3) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 92.

وتحديد اوقات ظهورها وزمان حدوث ما جرى لها من فشل او انتصار، وقدرتها على الايهام بالرجوع الى ماضي الشخصية المونودرامية والتحولات التي تحصل بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الاخرى والفرز بينها من خلال اختلاف درجات الشدة في الضوء المسلط ودرجة اللون عليها والتفريق بين محيط وانتماء ذلك المشهد لتلك الشخصية عن الاخرى في الشكل المادي والمزاجي والعاطفي فالاضاءة "يجب ان لا تكون جامدة بل مرنة ومتغيرة حتى تناسب مختلف المشاهد في المسرحية"[1]، كذلك تناسب سرعة ايقاع الضوء مع حركة الممثل في المونودراما (كونه وحيداً) أي التناسق والانسجام مع سرعة الضوء وحركته مع أيقاع المشهد المونودرامي (بشكل عام) وتغيراته (التي تصنعها حركة الممثل بشكل خاص) في تحول الشخصية في اللحظة وفي فترة زمنية قياسية غاية في السرعة لذا "يجب ان يكون التنويع والتغيير في تركيز الاضاءة سريعا مع ملاحظة تناسبها وانسجامها مع ايقاع وجو الحركة"[2]، وهذا ما يقود بالاضاءة الى تكوين علاماتي جديد لنوعية الاداء المونودرامي باستخدام الظل والضوء في شكل الصورة الجمالية والوظيفية للمشهد المونودرامي باستخدام مساقط الضوء الجانبية بدرجات تنشا من خلالها ظلال الضوء المنسحب خلف جسد الممثل والموجودات بامتدادات واشكال ثلاثية ورباعية مختلفة لاستخدامها في المشاهد الخاصة حيث (الكوابيس او الهلوسات او الاحلام او محاكمات الضمير او الرعب)، فان "اهم المتغيرات البصرية التي تظهر للعين على المسرح هو الظل او ما يسمى بفقدان الضوء او تسريه اذ يخلق به التضاد في الصورة الكلية، ويوجد انواع عدة من الظلال، أ. الجزء غير المضاء من الجسم نفسه او ظلال الجسم، ب.

(1) هوايتنج، فرانك م، مصدر سابق، ص 379.

(2) المصدر نفسه، ص 379.

ظل الجسم المسقط على ارضية او جدار"[1]، وهذا يقود الى التقليل من استخدام الاضاءة الشاملة والمتساوية وتنويعها في شدة الضوء واللون على اجزاء الخشبة، أي تكوين التباينات في المساقط الضوئية عند المقدمة والوسط والعمق والخلفية والممثل نفسه، مما يجعل الصورة المسرحية ذات مزاج حسي يعطي للاداء قدرة على البروز مما يشكل نوعاً من الفصل في القيمة المعنوية والعلاماتية في دواخل الممثل وعطائه الادائي، لذا "يجب الا تسلط الاضواء على المنظر بكميات متساوية: حتى عندما يكون المطلوب اضاءة عادية واقعية لمنظر داخلي"[2] وهذا مرتبط ايضا بالحيل التي يستخدمها الممثل في المونودراما بأختفائه المؤقت والسريع بواسطة الاضاءة في مراحل التغيير من شخصية الى اخرى او لتلافي رؤية تغيير الملابس او القطع الديكورية عند تحولها من علامة الى اخرى، ولابد هنا ان يتوجه الممثل في المونودراما الى استخدام الاضاءة واللون في التنويع الادائي وتضمينه علامات جمالية ذات دلالات مهمة في الحدث المسرحي وذلك بواسطة المشهد المتضمن (الاضاءة داخل الاضاءة) وذلك باستخدام الشمعة او الفانوس في الجو المظلم، اذ يشكل الضوء المنبعث منها جوا نفسيا وجماليا بعيد الاثر سواء كان على صعيد البقعة المضاءة (المتارجحة) او التاثير في الشخصية او علامات الحدث، وقد يكون المشهد المونودرامي داخل المسرحية التقليدية(الجماعية) في مسرحية(ماكبث) لشكسبير صورة واضحة لتاثير الاضاءة داخل الاضاءة في الصورة المسرحية للعرض، اذ "تعد الشمعة التي تحملها (ليدي ماكبث) وهي تمشي نائمة ابلغ تمثيل رمزي للعلاقة بين الاضاءة والضوء، فالشمعة تلقي بضوء من نوع خاص... هذا النوع من الضوء المتذبذب الراقص الذي يرتبط بالشمعة تخلق جواً من الترقب المتوتر والخوف الغامض يمهد لانتحار (ليدي ماكبث) فالشمعة

---

(1) كاظم، وسام مهدي: الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث (بغداد: مطبعة صباح، 2007)، ص 14.

(2) هوايتنج: فرانك م، مصدر سابق، ص 379.

هنا ليست سوى حياة ليدي ماكبث التي توشك ان تخبوا"[1] ، فالاضاءة لا تصبح علامة مميزة (بل ضوء ليس له قيمة) اذ لم تشر الى معنى دلالي مرتبط بشدتها او خفوتها او لونها او مكانها او محفزة ومساندة ومجسدة للفعل الحركي والتمثيلي على الخشبة لذا فان " الخصائص المادية للضوء (البريق واللون والاشباع) لا تختفي وتصبح اصنافا تنتمي الى مستوى المضمون وبالتالي لا تصبح سيميائية الا في فعل الابلاغ الذي يبنيها"[2] ؛ أي ان سرعة الاضاءة وحركيتها (كعلامة مستقلة) لا يمكن تحقيقها وتبيان فعاليتها الا بمزجها بحركة العامة في الفعل والحدث المسرحي المتواجد على الخشبة وذلك للتدليل على فكرته لاسيما في المونودراما لانها تمثل بؤرة مركزة على حدث بعينه وممثلاً واحدا بعينه أي ليس لها اهتمام اخر غير ما يفعله ويحصل له على الخشبة ، فالاداء في المونودراما " يشكل جزءا من الاضاءة ولا يمكن تصوره من دون وجود هدف"[3] ، وهذا ما يقودنا الى الغور في نفس وفعل الممثل في المونودراما لانه يمثل الجزء الثاني من ادائه للشخصية المونودرامية من خلال اللون وتاثيره الشعوري في صورة المشهد وارتباط الالوان بالقيمة الدلالية لكل حدث او فعل يعطي انتماءه الحسي في الخيال والذهن " فاللون الابيض يدل على الحلم بينما اللون الاحمر على جو القتل والتعذيب "[4] ، وذلك باقي الالوان التي تمتزج مع الخصوصية المزاجية للشخصية ولاسيما في المونودراما كونها ترتبط بذاتها وستقلالها الدرامي وتكوينها النفسي المختلف الواحدة عن الاخرى فان "اللون الاسود في المسرح يعني الحداد على عكس الذهبي والوردي اللذين يوحيان بالامن والمرح"[5] ، ومن ذلك فان الاضاءة

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 150-151.

(2)فونتاني، جاك، مصدر سابق، ص 40.

(3)المصدر نفسه، ص 41.

(4) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 92.

(5) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 159.

في المونودراما تستغل التناقض الحاصل في الصورة المشهدية لاثارة العلامة عند احالتها الى عملية التشفير من خلال انشاء اختراقات بين الفعل واللون لتعطي دلالة واضحة بمعنى مغاير لها وخلق تكوينات دلالية غير محايدة في صلب الفعل المسرحي ففي مسرحية (ماكبث)" يتناقض لون الغابة الخضراء المتحركة مع ملابس ماكبث السوداء التي يرتديها حدادا على وفاة زوجته فيجد التناقض بين اللونين ببلاغة فكرة انتقام الطبيعة من الشر وزحفها المنتصر عليه"[1]، وهذا ما يدفع الممثل في المونودراما الى انشاء التناقضات الادائية بواسطة الاضاءة واللون لكسر حالة الخمول التي قد تحصل بالتوافقات اللونية التقليدية وبالتالي يكون الاداء في حالة من التراخي الممل.

علامات الاداء ومنظومه الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المونودراما

غالبا ما يشعر المتلقي بردة فعل سلبي عند مشاهدته عرضا تخلو احداثه من مرافقته لموسيقى والمؤثرات الصوتية والتي غالبا ما تؤكد ذلك الحدث ومتانته، فالموسيقى تجعلنا نغادر منطقة الحياد وتارجحها الى منطقة الانحياز التي ترجح كفتها قوة الموسيقى في الاقناع والتاثير والميل الى جانب جهة على حساب الاخرى بل تجعل من مشاعرنا ومن ثم وعينا متحدين بعمق ذلك الحدث وطروحاته (خصوصا في الاحداث المتوازنة في الفكر والمعنى) "فالموسيقى قد تنقلنا الى حالة اخرى من خلال خلقها لمشاعر سحرية غامضة بداخلنا"[2]، فالموسيقى هي الحالة المجاورة والمتممة والصانعة لذلك الحدث فهي في المسرح "تاكيد الحدث او الاحساس او تضخيمهما او نفيهما وعن طريق الايقاع او اللحن تستطيع بعض انواع الموسيقى ان تخلق جو الاحداث او زمانها او مكانها واختيار الالة الموسيقية له قيمة سيميولوجية ايضا فهي توحي بالمكان او البيئة الاجتماعية او الجو العام

---

(1) المصدر نفسه، ص 159.

(2) ويلسون ، جلين، مصدر سابق، ص 283.

للمسرحية، كما يمكن ان تصاحب قيمة موسيقية معينة لدخول الشخصيات او خروجها .. نلاحظ اخيرا ان الموسيقى يمكن ان تقول ما يقوله النص: الفرح، الحزن، الخوف"[1]، ومنذ نشاة المسرح ادرك رجاله اهمية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تمتين الحدث المسرحي وتاكيد اهمية الشخصيات الداخلة في فعله، فان "المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية الى الصوت والموسيقى المصاحبة للافلام الحديثة، وهذه العناصر السماعية تفيض قوة طاغية لخلق الجو المطلوب"[2]، وزادت هذه الاهمية في فترة عصر النهضة وترجمة الحدث المسرحي بشكل فعال ورافقت العروض المسرحية كلازمة لها من دون انقطاع "وكل من قرا شكسبير لابد ان يدرك اهمية الصوت والموسيقى في المسرح الاليزابيثي ولوحظ ما دون من مذكرات عن الصوت انها تكون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية"[3]، واستمر هذا الاهتمام الى القرن العشرين حيث اصبحت الموسيقى والمؤثرات الصوتية احد العناصر المهمة في العرض المسرحي ليس للمتلقي وحسب بل للممثل نفسه "ويقول البعض ان الموسيقى الجيدة لا تساعد فقط المشاهدين ولكنها تساعد ايضا الممثل"[4]، فمشاعر الشخصية وكيانها ترجمه لذات الممثل فان ما يمسه او يشعر به في اثناء الاداء ما هو الا امتزاج كبير بين كينونته كانسان مبدع (تاخذ الجانب الاكبر) وبين فهمه وتفسيره لابعاد الشخصية الطبيعية والاجتماعية المتخيلة، لذا فان اي دعم له من العناصر الداخلة في العملية المسرحية هي تاكيد لذلك الاداء، اذ ان العرض المسرحي هو امتزاج للعديد من الفنون تشترك في بلورته واتمامه، اذ "ان المسرح الحقيقي كان ولا يزال دائما

---

(1) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 92.

(2) هوايتنج، فرانك م، مصدر سابق، ص 376.

(3) المصدر نفسه، ص 377.

(4) المصدر نفسه، ص 377.

مزيجا من فنون عديدة وحرف وان تاثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف ككل موحد وفعال وليس بالحكم على عنصر واحد فقط"[1]، ومثلما كان للموسيقى في العرض المسرحي التقليدي(الجماعي) اهمية في تعميق الحس الدرامي لكلا الطرفين (المتلقي والمؤدي) فانها تاخذ منحىً في اداء الممثل في المونودراما وعلاماته الذي يحاول ان يجسد شخصياته بستقلالية الحضور على الخشبة وفرزها وعدم حدوث التقارب في نوعية ادائها المختلف اصلا ، فالموسيقى مثل الاضاءة او العناصر الاخرى تاكيد للمكان والزمان والحالة الحسية والعاطفية للشخصية وتنوعها وبذلك فان لكل منهما ولكل حدث فيها ولكل مشهد يحتويها موسيقاها المستقلة عن بعضها ، لذا فان "الخصائص التي تشترك الموسيقى بها مع الفعالية المسرحية، كاداء الصوت المتعلق باللحن الموسيقي والايقاع، درجة الحركة والايماءة، وتعابير الوجه والصوت تجعل كل حدث مسرحي يظهر حيال خلفية موسيقية وياخذ شكلا حسب نموذجها"[2] وما دام الحدث في المونودراما معنى باستقلالية شخوصه وابرازها ، فان الموسيقى تضخمه بزيادة شحناته العاطفية قبل حدوثه على الخشبة وفي أثنائه وبعده ، ومن ثم اعطاء الهيبة للممثل المشارك في انشائه من خلال موازنته في ادائه وجعله مقنعا للمتلقي ولنفسه بالذات "ولان فاجنر كان يعتقد ان الدراما هي شي اساسي في الاوبرا ، فانه نادرا ما كتب موسيقى من اجل الموسيقى لقد كان يستخدم الموسيقى دائما لتقوية مشاعر شخصياته وقد كان يتم انجاز هذا الهدف من خلال ترميز وتحديد المكونات الكبرى للدراما ثم الاكتشاف بعد ذلك موسيقيا اكثر منه لفظيا"[3]، وبما ان الممثل في المونودراما يقف وحيدا فان الموسيقى هي البديل الايقاعي للعرض والمعوض عن غياب الممثلين الاخرين، فالايقاع في المسرح التقليدي يصنعه

---

(1) المصدر نفسه، ص 377.

(2) كاروفسكي، يان ميو، حول الوضع الراهن في المسرح، مصدر سابق، ص 45.

(3) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 296.

الحوار وتواصله بين الممثلين وقدراتهم على تكوين نبض ملائم لشخصياتهم يتلائم بين الحركة او الفعل وبين الحالة الشعورية ضمن حساب الزمن المسرحي وكذلك الزمن المقتطع منه والانتقال من شخصية الى اخرى ودقة تجسيده لها ومن ثم قدرة الموسيقى على سد الثغرات في هذا الايقاع الاحادي الذي من الممكن ان لا ينتظم بوجود النمط السردي واحتمال تكرار نبضة وصيغته من دون دراية، وبذلك فان الموسيقى ومؤثراتها تؤدي الدور الاكبر في التمهيد للانتقال الجسدي من شخصية الى اخرى وضلوعها في القياس الزمني للفترة التي يقظيها الممثل في ادائه للشخصية الواحدة واختلافها عن الاخرى، أي استقلالية النغم الموسيقي لكل شخصية وحدث يعني موازنته او تناسبه مع طول ذلك الزمن المستقل، ومثلما يحاول الممثل في المونودراما اثارة الانتباه بواسطة ادائه المضخم في التعبير الحركي والجسماني وتعبير الوجه وابرازها والايقاع المبتكر فان الموسيقى هي الحالة الاثارية المرافقة لذلك التغيير "وقد وصف جوشتاين الاثارية النموذجية بانها عبارة عن (رعده خفيفة، رجفة واحساس بالوخز الخفيف.. اما الاثارية الاشد قوة فهي تستمر وقتا اطول وتتقدم فوق الوجه.. وقد تصاحبها قشعريرة يمكن رؤيتها على الجلد"[1]، ان ضرورة التنوع الاداتي للممثل في المونودراما الجالب للانتباه من خلال التراكم الدرامي والحسي والوصول الى اقصاه ثم الهبوط الى حالة الهدوء فقد كانت الموسيقى العامل المهم في انشاء هذه الانفعالات وتناقضاتها والمساعدة على ابقاء الحس وتواصله في كلا طرفي المعادلة (الممثل والمتلقي) "وفي حين تتسارع ضربات القلب.. فان اغاني الهدهدة (التهويدة) تقوم بابطاء النبض بشكل اسرع مقارنة بالاستخدام لموسيقى الجاز.. وقد تبين ان الموسيقى الاسرع والاعلى تعمل على زيادة معدل ضربات القلب ومن ثم تحدث احساسا بالاستثارة"[2]، لذا فان جهد الممثل في المونودراما هو ايصال الانفعال الى اقصاه ثم تفريغه بسرعة او

---

(1) المصدر نفسه، ص 275-276.

(2) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 284-285.

بشكل تدريجي لاحداث هذا التنوع الادائي المطلوب، لذا فان هدف الموسيقى المرافقة هو "أطلاق حالات من التوتر ثم العمل على تفريغها او التحرر منها في النهاية"[1].

ان الجهد الكبير الذي يتحمله الممثل في المونودراما كونه السارد الوحيد لمعاناة شخصيته والشخصيات المتخيلة الاخرى تمثل مصدرا مقلقا للمواصلة والاستمرارية بنفس الجهد والمثابرة الى نهاية العرض فان الموسيقى هي مرحلة التقاط الانفاس وللراحة ومرحلة الوثوب للذي ياتي بعد هذا الحدث او الفعل المسرحي، لذا فالموسيقى والمؤثرات "تترك مسافة فسيحة بين الجمل من اجل السماح بحدوث التنفس الكامل والمريح، وتكون نتيجة ذلك هي استعادة الشعور بالراحة او الهدوء، وهو شعور يكون ضروريا بعد تلك الوفرة او ذلك التدفق الاول في النشاط"[2]، ومن جانب اخر أدت المؤثرات الصوتية دورا مهما في تقريب الحدث الدرامي لقناعته الواقعية وايصاله بصدق الى المتلقي "كدقات الساعة لتحديد التوقيتات على مدار اليوم مثلا وفي صياح الديكة وتغريد الطيور لتحديد الوقت في الصباح وقد تشير هذه المؤثرات الى المناخ والموسم بسقوط الامطار والرعد والبرق، بالاضافة الى تحديد بيئة الفعل الساحلي (صوت امواج البحر/ صوت طيور البحر/ صوت سفن، بيئة ريفية، اصوات الحيوانات، صوت الساقية، واصوات الرياح في البيئات الصحراوية"[3]، وما دام الممثل في المونودراما معنياً باستقلالية الحدث والشخصية بطريقة تختلف عن الحدث والشخصية الاخرى فانه بحاجة الى ركائز يستند عليها في تبيان هذا الاختلاف وفي نوعية الاداء

---

(1) المصدر نفسه، ص 297.

(2) المصدر نفسه، ص 286.

(3) غالب، رضا، الممثل والدور المسرحي، (القاهرة، منشورات اكاديمية الفنون، 2006)، ص 199.

المرتبط بأختلاف المكان والزمان والبيئة، فكان لابد من المؤثرات الصوتية للحصول على الفرز المناسب لكل شخصية وحدث بشكل مستقل.

علامات الأداء ومنظومة المهمات المسرحية في المونودراما

ليس من المعقول ان يتحرك الممثل على خشبة المسرح من دون الاستعانة بالادوات او الملحقات او المهمات المسرحية التي تساعده على اتمام فعله الدرامي والتي بدونها لا يمكن انجاز الفعل او الحدث المسرحي او صياغة هيكل الخشبة وشكلها او تحديد الفضاء المسرحي لها، فهي "مرتبطة بالفضاء المسرحي وتساعد في تشكيل هيكله (مائدة، ستار، كرسي)"[1]، فاذا اراد الممثل ان يجلس داخل ديكور يمثل صالة الجلوس فلابد من كراسي ومنضدة ولابد من وجود اقداح ماء عليها وكذلك احتواء ذلك المكان على ستائر وسجاجيد ولوحات زيتية وربما بنادق او شماعة ملابس نعلق عليها الملابس او مظلة المطر او عصاً للمشي وغيرها من الملحقات المنزلية، فالعرض المسرحي يمكن ".. تقديمه من دون الاستعانة بالاضاءة الخاصة او المكياج او المناظر او الملابس ولكنها لم تقدم قط دون ملحقات .. فهذه الاشياء عادة ضرورية لارتباطها بحركة الممثلين"[2]، ولدلالتها فان المهمات المسرحية شانها شان كل الموجودات على المسرح بمجرد انتقالها من الحياة الى الخشبة تصبح بحكم الواقع (علامة) فهي "تتحول الى علامة عندما تخلع عنها عملية النفي المسرحي وظيفتها كاداة في العالم لتصبح تلك الوظيفة خيالية او متخيلة "[3] ، ولكن ما المهمات المسرحية وما ارتباطاتها مع الديكور او مع الزي المسرحي؟ فقد تكون هناك مهمات داخل الديكور المسرحي او معلقة عليه كالساعة او اللوحات او حتى النوافذ التي

---

(1) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 142.

(2) هوايتنج، فرانك م، مصدر سابق، ص 372.

(3) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 123.

يفتحها الممثل ، وقد تكون في الملابس قطع صغيرة منها تكمل شكل وزينة الزي وصاحبها ، كالمنديل او الحزام او القلادة او الاقراط او الدبوس الذي يعلق على صدر الزي ، اذن كل ما هو على الخشبة ما عدا الديكور الثابت او الاضاءة او الموسيقى هي مهمات مسرحية يستطيع الممثل تحريكها او حملها بسهولة من مكان الى اخر او هي جزء من زيه او زينته او مكانه المتواجد فيه ومن " الممكن ان تضم الادوات عرائس الماريونيت وان كانت عملاقة والنوافذ التي تفتح والاحذية سواء كان الممثلون يرتدونها او يخلعونها والمائدة او أي عنصر اخر من الديكور اذا كان الممثلون يحركونه "[1] ، وما دامت المهمات المسرحية بحكم انتقالها على المسرح تصبح علامة فانها بالضرورة تشير الى شيء اخر غير وظيفتها الايقونية الا انها كعلامة لابد ان تكون (اشارة لاشارة) أي ان لها وظيفتين الاولى اعطاء اشارات مكملة لمرجعية الشخصية من الناحية الذوقية والجمالية وكذلك اشارات للمكان والزمان المتواجد فيه اذ "يمكن للادوات ايضا ان تكون محددة للفعل بتحديدها المكان والزمان فعربة الفواكه تدل على السوق واللمبة المنيرة تدل على وقت الليل"[2] ، والوظيفة الثانية هي قدرة هذه المهمات المسرحية على الاتيان او الاشتراك في الفعل المسرحي وتقدير سلوك ودوافع الشخصية "من هنا فان شخصية دون جوان .. تتحول الى النفاق في الفصل الخامس- تقدم مشروب شيكولاته ساخنة الى اسقف يتبعه جيش من رجال الدين ، في هذه الحالة يجسد ابريق الشيكولاته الساخنة والاقداح صفة النهم التي تتسم بها شخوص الكنيسة وفي الوقت نفسه تجسد ملحقا للمعنى التركيبي للايماءة المنافقة للبطل"[3] ، وقد تكون للمهمات المسرحية شكلان متناقضان في الهدف والمعنى ، فالسيف يدل على الذوق كامله من خلال صناعته وتطعيمه

---

(1) المصدرنفسة ، ص 122.

(2)سفيلد ،ان اوبر ، ص 152.

(3) المصدر نفسه، ص 153.

بالذهب والاحجار الكريمة ويمكن وضعه على الجدار للزينة ولكن هذا السيف يمكن ان يتحول الى وسيلة للقتل او الارهاب او الدم، وتحقيق العدالة، وكذلك العكاز يمكن ان يستخدم للمشي وكذلك للشجار ، ومن الممكن ان تتحول المهمات المسرحية الى فعل درامي يمثل عنصرا خطيرا مشاركا في الحدث المسرحي كما حصل في " المنديل المطرز الذي تفقده ديدمونة بمحض الصدفة يتحول في المسرحية الى قوة مدمرة تقود عطيل الى الجنون وديدمونة الى الهلاك"[1]، وتتحول الى مصدر للاضاءة وذلك عندما استخدمت الليدي ماكبث الشمعة في مشهدها المونودرامي، ويمكن ان تكون المهمات المسرحية علامة متخيلة لصعوبة تحقيق فعلها او اشارتها على خشبة المسرح لاسباب تقنية او مادية او ذوقية فان "الاداة المسرحية هي اشارة الى ما هو متخيل فتستطيع مثلا ان تكون نموذجاً او عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح ولكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية او بان يكون غير مرئي (مثل الراية بالنسبة للجيش والكاس بالنسبة الى الوليمة الغائبة "[2] ، ويمكن لهذه المهمات ان تعطي رمزا لواقع مادي او معنوي " كان يكون علماً احمر رمزا للثورة او يكون الصليب رمزا للمسيحية او للفداء "[3] ، واذا كانت بعض المهمات المسرحية تعطي اشارة واحدة لدلالتها فان هناك ما تعطي مجموعة من الاشارات في وقت واحد "فالبجعة المصنوعة من الكارتون على خشبة المسرح تقوم مقام 1. بجعة من الكارتون (أي لعبة من الواقع) 2. ايقونة لبجعة حقيقية(أي الحيوان الحي) 3. فهرس لمساحة ممتدة من الماء 4. رمز لـ النقاء او الـ الشعر"[4] ، ومثلما كانت المهمات المسرحية مهمة للمثل في المسرح الجماعي (التقليدي) فانها مهمة

---

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 163.

(2) سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 128.

(3)، سفيلد، ان اوبر، مصدر سابق ، ص 129.

(4) المصدر نفسه ، ص 129.

جدا للممثل في المونودراما لتثبيت علاماته المستوحاة من التركيز على الفعل المسرحي (كونه وحيداً) بين جسده وبينها وحتكاكه معها بصورة مباشرة وغير مباشرة لانها تمثل اشارته الاساسية التي يتعامل بها والتي تمثل نسيجه الخيالي والنفسي من انها عبارة عن (اناس احياء) او ممثلين أخرين يشاركونه رقعة الخشبة وكذلك اعتمادها كعلامات لفرز شخصياته المتعددة، فكل شخصية لها مكانها وزمانها وطبيعتها ومن ثم فكل شخصية لها مهماتها التي تميزها عن الاخرى، فعندما يضع الممثل في المونودراما على راسه (التاج) فانه بذلك يدل على شخصية الملك وعندما يمثل دور الاعرج لابد ان يمسك بعكاز وعندما يمثل دور المهرج لابد ان يضع على راسه الطربوش او الغطاء المخروطي ويمسك بيده الكرات الملونة وقد ترمز هذه المهمات الى معانٍ سامية او حقيرة فقد يتعامل الممثل في المونودراما مع القفص الذي بداخله عصفور على انه تاكيد على فقدان الحرية التي فقدها منذ زمن بعيد ومن ثم فان اطلاقه دلالة على الانعتاق من هذا الشر وانطلاقه الى حياة جديدة ، ومن استخدامه للكرسي لغرض الجلوس ثم تحويله الى وضعية منقلبة تدل على الحجر والتقرفص بين اركانه الاربعة (كالقفص) او استخدامه كملاذ ينام بداخله او كدرع يحميه من الرصاص او عندما يتعامل مع عكازه لكي يستند عليه وفجاة يرفعه كالسيف يحارب اعداءه في الخيال فعلامات الاداء عند الممثل في المونودراما لابد ان تتشكل مع شي مادي (مهمات مسرحية) او (اشارات لغوية مباشرة) اذ يصوغ هذا الالتقاء نوع الانفعال المترتب عليه وشكله على الخشبة، فالممثل عندما يقوم في لحظة متازمة بتحطيم الاناء الذي يحوي اسماك الزينة وتحويله الى قطع متناثرة من الزجاج يعني دلالة انه فقد الامل في الحياة بموت هذه الاسماك وتسرب الماء الذي هو رمز الحياة، وبذلك فان شكل المهمات المسرحية وتركيبها تصبح محفزة لفعل الممثل، ومن ثم فان التقاء هذه العلامات أي علامة الممثل باستقلاليتها في الشكل والفكر مع علامة المهمات المسرحية قبل تحولها وفي اثنائه وبعده تشكل ذروة الاداء الذي يحاول الممثل في المونودراما ان يجعله

مضخما وبارزا وعند ذاك فان المهمات المسرحية تعني "ملتقى طرق او مزجاً للوظائف السيميائية "[1]، لذا فان الباحث يرى ان تكون المهمات المسرحية بمواصفات تجعلها قادرة على تنظيم اداء الممثل في المونودراما بشكل يتيح له انتاج العلامة وحملها وبثها بطريقة سلسة تحفزه على الفعل الدرامي لا مجرد اداة ايقونية ثابتة غير قابلة للتحول او الحراك... ومن اهم هذه المواصفات :

1. سهلة الحمل والانتقال من مكان الى اخر.
2. لها القابلية من خلال شكلها على التحول من علامة الى اخرى.
3. لها مواصفات الاشارة الى اشياء(مرجعيات) اخرى غير وظيفتها الاساسيه.
4. الاعتناء بشكلها الجمالي (صناعتها ولونها) وتناسقها مع الديكور والازياء.
5. ان لا تكون اكبر من حجم الممثل او اصغر منه بدرجة غير معقولة.
6. قدرتها على تحفيز الفعل الدرامي(مثيرة).
7. مطابقتها الواقعية لزمان الشخصية ومكانها وفكرها.

---

(1) سفيلد آن اوبر ،مصدرسابق، ص 129.



تطبيقات مسرحية

5



تطبيقات مسرحيه

اولا : مسرحية الأحدب

تأليف : علي حسين

أخراج : فلاح إبراهيم

تمثيل : عبد الخالق المختار

مكان العرض : مسرح الرشيد 2002

إن فكرة التمرد من المنظور السيميائي يأتي من خلال قدرة الممثل في المونودراما على ضخ أو تشظي جملة من العلامات الحوارية و الجسدية قادرة على تجسيد فكرة هذا التمرد من قوى أكثر قدرة في إمكانياتها المادية ، وهذه هي الطبيعة القدرية في المونودراما التي غالبا ما تعطينا حالة انكسار الشخصية طيلة العرض ومن ثم التمرد و الثورة في أخرها ، لذا اكتسبت هذه المسرحيات المونودرامية الكثافة الشعورية العالية لوجدان والتعاطف مع شخصياتها المنكسرة والنابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تشكو ما مر بها من ماسي وحرمان ، وشخصية الأحدب التي يمثلها الفنان (عبد الخالق المختار) في المسرحية المونودرامية بذات الاسم تمثل ذروة الانفجارية السيميائية في مطلعها عندما يصرخ الأحدب بأعلى صورته

–كلاب ... كلاب ... كلاب

–الكلاب تنبح ... أبتعد ... أبتعد أيها الموت

–طال بقائي في هذا المكان الموحش .. وتعفنت فيه

هذه العلامات أحالت العرض منذ بدايته إلى نسق انشطاري أبتعد عن سكونية التلقي وإحالة إلى تفجر علاماتي شديد الوطئه ، وفجأة ينبثق جسدا من أغطية بيضاء كمن كانت أكفانا لميت يصرخ من تحت الأرض صارخا لوجت

الظلم حيث تنبثق أصوات الكنائس لتجعل من هذا المشهد ترتيلا يبحث عن مغزى ما أو ذريعة ما .. حيث ترافق هذا الترتيل بقعة خضراء تلف المكان في وسطه وتجعل من الفضاء الفارغ ساحة للانطلاق نحو مساحات وهمية ليست لها إبعاد تحلينا إلى إلا منتهي وتجعل من شخصية الأحدب في بقعة بؤروية ومركز هندسي للاهتمام ، حيث العلامات تتدفق بمسارات أنشأتها جموح الشخصية نحو التحرير من قتلته العصر و الحب .

-ماذا تريدون مني أيها القتلة ؟

-ماذا تريدون مني ولأي شيء تعذبونني ؟

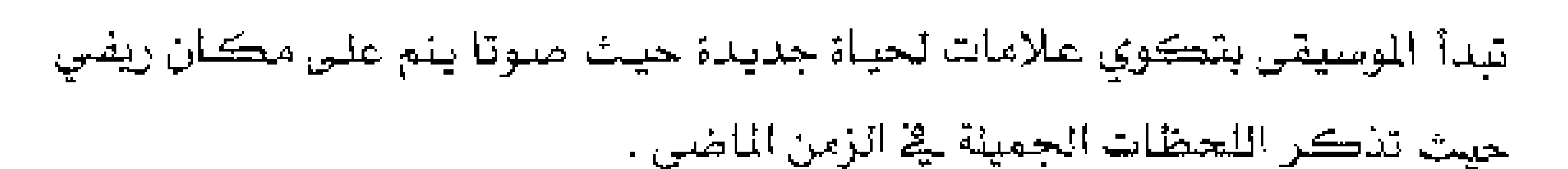
ويحاول الاحدب هنا أن يمثل انه سوف يستقل القطار من خلال عصا يحملها ويحركها كأنها عجلات القطار منتقلا فيها من زاوية الى اخرى على خشبة المسرح .

-لم تبقى سوى دقائق وأستقل القطار الاخير الصاعد الى قريتي حيث الام و الحبيبة (زيمير الداو) والاصدقاء .

وفجأتا أحس الاحدب ان علاماته للوصول الى قريتة قد اصابها الخذلان عندما بدأ يتحسس جسدة المنحني المعوق وأخذت الانكسارات تملأ الافق حيث تغوص السيميائية في علاماتها داخل النفس و الفكر لتعطي قدرا كبيرا من التأزم وخذلان الحياة والاصدقاء .

-تمنيت ان اصبح مجنونا ومن ذلك الحين اصبحت الخمر صديقتي فأختبأت ودفنت رأسي فيها وغدوت منسيا في ثبات الجنون .

وفي حركة سيميائية تنمو عن خيال المتدفق من رومانسية الفكر و الحس تتحول العلامة في شكل المهمات المسرحية وبالتالي المعنى الدلالي عندما تتغير الاضائة من شدة عاليه الى خفوت ولون يميل الى الوردي حيث يسحب الاحدب القماش الابيض الذي كان يلفه ويربط الجانبين ليصبح ارجوحة ينام عليها حيث



تبدأ الموسيقى بتحكوي علامات لحياة جديدة حيث صوتا ينم على مكان ريفي حيث تذكر اللحظات الجميلة في الزمن الماضي .

-وصلت الى البحر ، الى الغابة الساحلية ، بيت صياد فقير .

- وأرجوحة ترتفع في الهواء وتهبط يجلس فيها طفل تحوم عليه سماء زرقاء...

وفجأة تتحول تلك العلامات الجميلة ويفعل الصحوة الى كابوس دلالة على التحول في فكرة المشوش .

-أريد ان ارتجف هزعا وأحاول ان افهم اني وحيد بلا ارض وبلا شاطئ .

وفجأة نسمع قرع اجراس حيث يسقط من الارجوحة وكأنه افاق من حلم ليكون في كابوس اخر ، حيث يحس كأنة في قاعة محكمة يدافع عن نفسة بل يدافع عن قضية وعن فضح مايدور في كواليس السياسية و الحكم ، هو يرمز في كلامة المباشر ومن دون خوف لانه يسرد عبر هلوسة او حلم أفكار و حقائق في الماضي متجاوز فردانيتة الى نهج النقدي للمجتمع حيث تلعب الاضائة ايضا وأمتزاجها مع الموسيقى دورا سيميائيا في تفعيل الحدث وفكرتة من خلال تشكيل علامات الحركة المسنجمة مع شبحية الصورة المرئية للاحدب وتكويناتها وأسقاطات الاشكال المتأتية من الضوء و الضل لخلق تكوينات غير منسجمة للاشكال ، ولكنها تعبير عن حالة الفزع و الخوف وطغيان الخطوط العلاماتية المتوازية المشوشة مع فكرة وجود التناقض في الشكل بينما يطرحه الاحدب من انكسار ومايأتي بها الصورة العلاماتية في سيميائيتها المشكلة حديثا من انسجام الفكرة مع الشكل وهو انسجام يقود وحدة بناء الشخصية المونودرامية رغم تناقضاتها مع مكوناتها الاساسية لاسيما للممثل في خلق فجوة بين العلاماتين حيث تشكل هاجزا في الاداء

-اني اسخر من محاكمتكم ومن مراسيمكم الكاذبة ومن سجونكم النتنة

ويأخذ الاداء بسيميائيتة الواضحة عندما يتحول شكل الارجوحة حيث ينشر حبلها ليكون فيها حلبة رقص ويحمل معها فراشا الى احدى زوايا تلك الحلبة حيث يتحدث الاحدب مع هذا الفراش وكأنه حبيبته (أزمير الدا) حيث الموسيقى الرومانسية والرقص حول تلك الحلبة .

-عودي الى نومكي حبيبتي ... مازال الوقت مبكرا

-كنت هناك وتركت نفسي تنظر اليكي بأمعان .. حتى انني شعرت بالبرودة تسري في جسدي كلي .

وهناك تتوقف الرقصة ومعها الموسيقى لتعبر عن توقف الحياة

-لقد تأخر القطار عن موعدة ... اخشى ان لايأتي

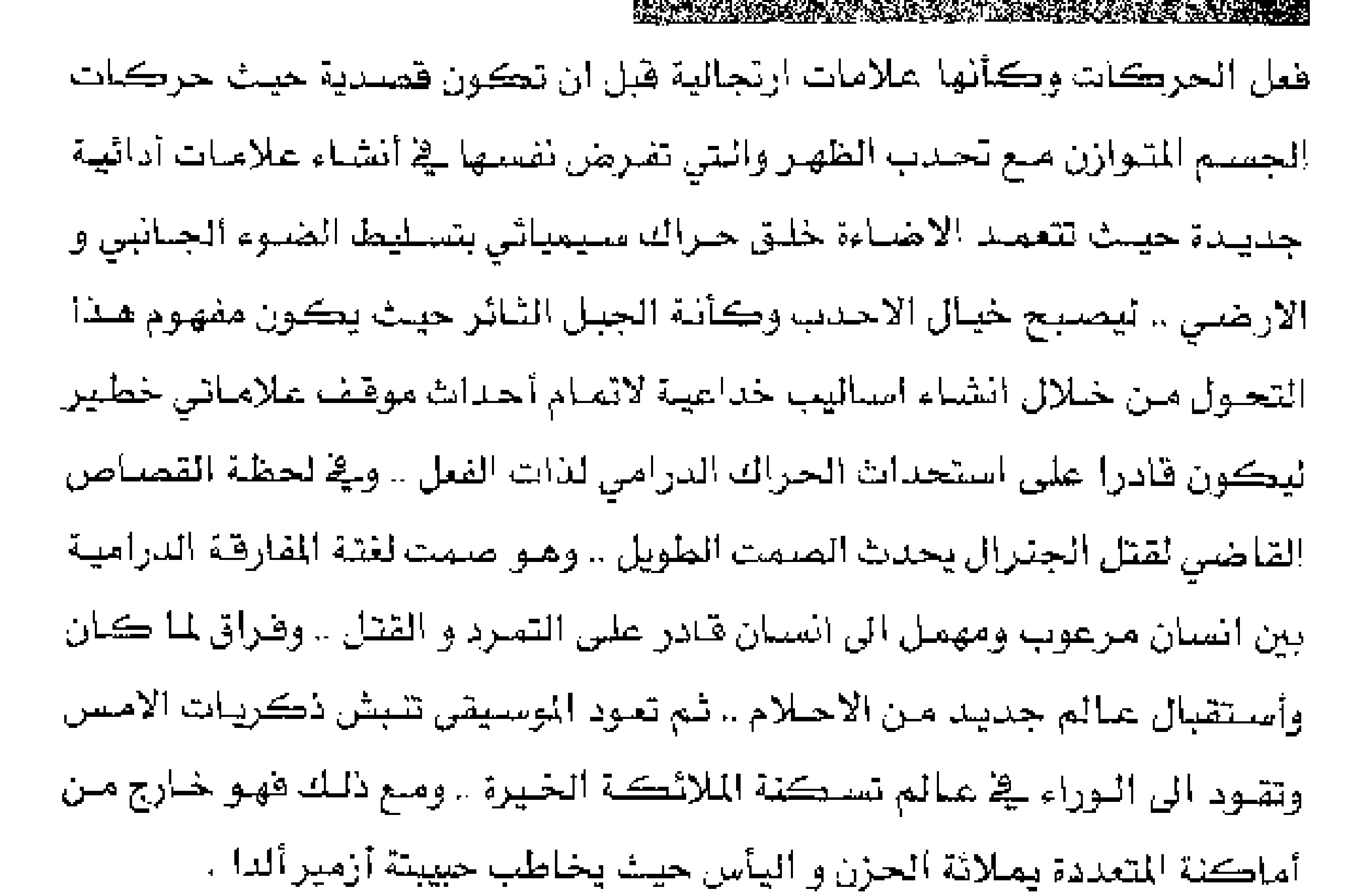
-لكنك يازيمير الداو مريضه ... وأنتي بحاجة الى العلاج ... اذا لم يأتي القطار فسأحملك على ظهري .

وفجأة يتحول اهتمام الاحدب العلاماتي الى وجة اخرى عندما يتحدث مع الفراش الذي أخرجة من حلبة الرقص وكأنة الجنرال العسكري أو ضابط الامن أو السلطة .

-ماذا تريد ... هل تريد ان تعدمني الى الموت ... نحن منفيون ... الا تعتقد ان هذا مبرر كافيا للموت او للقتل .

-أخيرا اصابة الذعر ومع هذا لن يكف عن النظر الي بقسوة ... كنت اعلم انه قادر على الانقضاض علي كوحش في لمحة بصر .

وفي التفاته سيميائية غاضبة يصقط الشرشف من يد الاحدب وهو ينظر اليه كأنة جثة الجنرال وقد حز رأسة المتعفن .. أو مرة اخرى تبدأ العلامات تمتجز بأداء قاضب لتحيل اركان الخشبة الى ساحة قتال حيث يتحرك الفعل الدرامي نحو تأزم .. فهو في نقطة الا عودة وعليه ان يقتل الشر قبل ان يقتلة .. وهنا تبدأ العلامات في تنشيط الفعل السيميائي للصورة المرئية على الخشبة حيث يبدأ



فعل الحركات وكأنها علامات ارتجالية قبل ان تكون قصدية حيث حركات الجسم المتوازن مع تحدب الظهر والتي تفرض نفسها في أنشاء علامات أدائية جديدة حيث تتعمد الاضاءة خلق حراك سيميائي بتسليط الضوء الجانبي و الارضي .. ليصبح خيال الاحدب وكأنة الجبل الثائر حيث يكون مفهوم هذا التحول من خلال انشاء اساليب خداعية لاتمام أحداث موقف علاماتي خطير ليكون قادرا على استحداث الحراك الدرامي لذات الفعل .. وفي لحظة القصاص القاضي لقتل الجنرال يحدث الصمت الطويل .. وهو صمت لغتة المفارقة الدرامية بين انسان مرعوب ومهمل الى انسان قادر على التمرد و القتل .. وفراق لما كان وأستقبال عالم جديد من الاحلام .. ثم تعود الموسيقى تنبش ذكريات الامس وتقود الى الوراء في عالم تسكنة الملائكة الخيرة .. ومع ذلك فهو خارج من أماكنة المتعددة بملائة الحزن و اليأس حيث يخاطب حبيبتة أزمير ألدا .

-أني غريب في عالم الاموات هذا

-أزمير الدا ... انظري الى القمر كم هو غريب هذه الليلة ... يبدو كوجه أمراة خرجت توا من قبرها

وهنا نسلط الاضاءة على علامة مهمة في هذه المسرحية وهو صليب معلق عليه المسيح حيث يذهب الاحدب اليه يتفحصة بدقة وكأنة يكلم السيد المسيح عنوان للانسان المظلوم .

-وأنت الا تنزل من صليبك ... لقد أردت ان توثق العذاب بهذه المسامير الطويلة ... يدك المبسوطتين نحو السماء ... دعني أنزلها عنك .

وهنا يمسك الاحدب بعصايتين ويسقط على الارض ويجعلهما كشاهد قبر في وسط المسرح حيث يظهر التابوت من الجانب الايسر للخشبة وهناك الصليب من الجانب الايمن في توزيع علاماتي رصين يظهر قيمة الفضاء السيميائي في توزيعه متوازنا مع الفضاء الفارغ للخشبة جاعلا من سينوغرافية العرض كأنها لوحة من الكريستال حيث التحول السيميائي يبلغ اشدة بالمزاوجة بين صليب

المسيح وشاهد القبر والتابوت المركون .. يتجه الاحدب بعلاماتة السوداوية ويضع نفسة امام الصليب وكأنة يقول انه مصلوب لامحال كما كان السيد المسيح .

–ايكون هذا مصيرنا جميعا ان نعلق على خشبة وتدمي أيدينا بالمسامير .

وهنا يبدو ان الاحدب قد أفاق من سباتة المؤقت .. حيث يرفض فكرة الموت على الصليب وحيث تشكل حبيبتة (أزمير الدا) نقطة البداية و النهاية فأنها علامة سيميائية للخلاص الزائف المحموم الممزوج بلوعة ذلك الضياع .. فلاحدب لايعرف كيف يخلص نفسة وحبيبتة من براثم القهر و الظلم وكيف الوصول الى عالم بلا أحزان .

–أزمير الدا .. علينا ان نرحل .. هل نمتطي الجواد .. اتريدين ان نركب الزورق

–سنذهب معا ازمير الدا .. ها انا اراك واقفة كمنارة بثوبك الابيض .

وهنا تبدأ الموسيقى كمؤشر سيميائي يخضع لتكوين علاماتي في أداء ينم عن الفرح الحزين وخيبة الامل فيما جرى وسوف يجري ، حيث بارقة الامل تبدو جوفاء غريبة عن علمنا المقهور ، وشيء فشيء يدنوا الاحدب بتابوتة المهلهل وكأنة الطريق الوحيد لخلاص الفقراء و المظلومين حيث يبدوا صدى صوت الاحدب وكأنة يتلاشى مع مطرقات السندان وتهشيم الخشب وأصوات الغربان لتعلن ان من يريد الحياة عليه ان يختار الموت .. وأن يسوق حياتة قربان للاخرين حيث لامجال للتراجع وهنا يبدأ الاحدب بمخاطبتة الاخيرة الى أزميرا الدا وكأنة سوف يبحر معها أو يودعها فلا احد يعرف ما تخبئة الحياة .. فالعلامات في نهاية هذا العرض تجعل من يشاهده يقع في حيرة سيميائية بين لعن الموت وأوهام السعادة حيث يتدرج الضوء مصوبا سهامهة الى التابوت التي توسط المسرح والحوار الاخير للاحدب الى حبيبتة أزمير الدا .

–أريد ان ارى البياض .. سنعوم وأنا بين ذراعيك .. سنعوم .. سنعوم .. سنعوم أزمير الدا .



ثانياً : مسرحية عودة أشيلوس

تأليف : مثال غازي

أخراج : عماد محمد

تمثيل : علاء حسين

مكان العرض : مسرح الرشيد 2004

تشاء ان تتفجر العلامات في بداية العرض المونودرامي (عودة أشيلوس) لكي تكون عنصرا هاما في جعل الفعل الدرامي مساهما في تنشيط الذهن لفك الصورة البصرية الاولى للعرض لتكون مفتاحا للولوج الى عالم سيميائي متتابع في الابهار والخروج عن القاعدة التقليدية في نمطية المشهد الاستهلالي وذلك من خلال عرض فلم سينمائي عند بداية العرض على السايك الخلفي حيث تمثل شابا عراقيا يركض مفزوعا في شوارع بغداد وخلفة اعلانات الدعايات الانتخابية و الشعرات التي تمجد اصحابها ثم يتوقف هذا الفلم عند هذه الصورة التي تعبر عن فزع هذا الشاب طيلة زمن العرض .

(عودة أشليلوس) مسرحية موندرامية يمثلها الفنان علاء حسين حيث يعالج العرض فيها قصص صراع الانسان وقلقة الوجودي الدائم بمواجهة مصيره وسط عالم يخلو من السلام و الامان ومثقل بالاستبداد والقمع و العبودية في ضل عناوين مختلفة للسلطة مع عرض لخيبات الحروب ومأسيها وما افرزته من فقدان الهوية ومحنة التشضي للوجود الانساني الذي يبقى سجين الوحدة و الجنون والتطرف .

وأشيلوس هي سفينه يونانية كانت تنقل المهاجرين العراقيين والعرب الى أوربا .. وأشيلوس هذه مثلت في ستينيات و سبعينيات القرن الماضي عند المثقفين رمز الحرية و الخلاص عند المستلب و المضطهد و الذي يجد في رحيله عبره جسر الخلاص .

والفنان علاء حسين الذي يمثل شخصية (منو) كعلامة لحيرة الرمز وفقدان الهوية وضياع جذوة العقل بفقدان الاسم الذي يعني الانا وانتمائها الجذري .. فهو يسأل وهو في حالة الضياع هذه معطيا لعرضة المونودرامي علاماتة المشفرة التي تعقد رمزا مهما في حياة الانسان الا هو الاسم فيقع المتلقي في حيرة تحديد انتماء الشخصية وبالتالي جعله يتخذ من التأويل طريقا لفك هذه الشفرة .

-هل انا من الصغر حتى ... حتى ... أم اتى من الكبر حتى ارى النور مرة ثانية

ويفرض (منو) وبحركة سيميائية تتخذ من الخيال او الوهم طريقا لمناجاة الاخر او افتراض وجودة في أي زاوية ما على خشبة المسرح فهناك من يناديه لعلى شخصا ما في خيالة المريض ربما هو السيد او الامر او المحتل القابع في احظان الوطن .

-لقد نظر في عيني طويلا .. اذا هو يعرفني .. او ربما لا .. ربما افترضني .. نفايات .. أز زبالة

ويكرر (منو) وبطريقة شعبية لاذعة ذات ايقاع متسارع يتناسب وحركة الممثل المونودرامي في تفعيل الفعل وخلق جو مشحون دراميا حيث يقول كلمة زبالة وكأنها علامة سيميائية تبرز تفاهة ما ماتبغية هذه الشخصية من امتزاج للتنوع العلاماتي وتداخلة الطبيعي و التشخيصي من خلال مزج الحوار الشعبي مع الفصيح لخلق المتعة و التواصل وكسر حالة الملل التي ربما تحدث في العرض المونودرامي لسبب وجود ممثل واحد يسرد شكواه وافتقاره الى ممثلين اخرين يصاحبوه ايقاع الحوار والحركة على المسرح.

وفي هذا التدفق السيميائي يتسائل (منو) تسائل المجنون المضطرب لما اصاب بلدة من ويلات وحرائق اشبة بما فعلة نيرون في روما حيث يبرز انكسار الشخصية ليس من خلال فشلها مع الاخرين والصراع من اجل اموره الشخصية بل هو صراع بين الانسان وحسة العاطفي وآلامة على ضياع بلدة .

–هل انا نيرون ؟ هل انا من اشعل كل تلك الحرائق التي اشعلت بغداد ؟

وعند ذلك وفي خضم هذا التسائل الخطير يقوم الممثل في حركة دائرية تنم عن فقدان التركيز الذهني حيث تتوضح تلك العلامات المتشضية حين يربط الممثل علاء حسين عبر شخصية منو بين الحاظر و الماضي عندما يربط حرائق بغداد لحظة الاحتلال مع حرائق خيام الحسين (عليه السلام) حيث يصرخ متوجعا ورافعا يده باثا علاماته الايقونية في شكل تطابقا معنياتيا بين الدال و المدلول او بين الصورة الصوتية وموضوعتها حين يطرح كلامة مباشرة الى الجمهور وكأنة يخاطب ضميرة

–هل من ناصر ينصرني ؟ هل من ناصر ينصرني ؟

هو وحيد كالحسين (عليه السلام) ولكن عليه ان يستمر في صراعه هذا ولابد ان يقاتل حتى النفس الاخير مع ادراكة انه مقتول لامحال ، ومن هنا يقوم الفنان علاء حسين بشخصية (منو) بسحب عصا خشبية طويلة ليكون جنديا محاربا ضد قوى الظلم و الطغيان وهو بذلك يشير الى الشخصية المستدعاه المتخيلة دون ان يصورها فوتوغرافيا حيث تبقى هذه الشخصية ترتدي نمط ملابس سهلة وتعبيرية وهي عبارة عن ثوب قصير يلبسة مع سروال طويل الى أخمس قدمية.

وهو بهذا الشكل يرقص رقصة المحارب مع موسيقى ايقاعية ليكون مع الموجودات بؤرة مركزية وسط المسرح حيث تتوزع الادوات المسرحية بغاية البساطة والتي هي عبارة عن عشرات من الاكف الابلاستيكية الملوثة بالهواء وزعت داخل الخشبة وكأنها جثث القتلا او بقاياهم تصرخ ظلم الموت ترافق هذه التشكيلة تعليق عشرات من هذه الاكف على اعمدة ذات جذور وكأنها اشجار موحشة يابسة توحي كدلالة على الصلب و الموت او هي بقايا الصليب الذي قتل عليه السيد المسيح ، وعند ذلك فأن شخصية منو تجد نفسها وحيدة في هذه البقعة تختفي خلف الكرسي ليتحول هو الاخر بفعل قلبة الى مدفع او ساتر

للحماية وهذه احدى وسائل المونودراما في تحول المهمات المسرحية من حالة الى حالة وتغيير الدلالة تبع لذالك .

-ماذا ؟ ماذا الموقع اخذوه ؟ اخذوه ؟

-سيدي الموقع اخذوه ... سيدي اجب ... سيدي حول ... سيدي اين انت

-سيدي هل انا وحدي من يقاتل .

وهنا يربط الممثل علاء حسين شخصيته بشخصية الامام الحسين (عليه السلام) ندما يبقى وحيدا في ساحة المعركة ، حيث يعطي علامة الى التضحية للذين قاتلو معه وفي نفس الوقت علامة اخرى الى خيانة بعضهم وهو نقد قد يكون موجها لسياسة ما او نقدا على من يخونون الوطن في الماضي و الحاظر وهو نقد للمجتمع والسلطة في كل الازمان حيث يصرخ موجوعا .

-هل ثمة وطن ورجال ؟ ام ثمة وطن ورجل

-ثمة من يهجم ولا من يدافع ... ثمة من يتصل ولا من يجيب

وفي اشارة يائسة من الحياة وزيفها حيث تعطي شخصية منو علامة راسخة بعبثية الحياة وما يجري فيها والم العيش فيها

-خائن كل من اعان على ولادتي

-خائن كل من رقص في تلك الليلة ونذر النذور

وفي حالة الضياع هذه تتعامل الشخصية مع الاكف الابلاستيكية المنفوخة بكلمات غير مفهومة وبحركات تعبيرية تلم عن ليونة جسدية لطرح علامات مشوشة وكأن احد من تلك الاشلاء يشتمة لسبب ما حيث تجيبة الشخصية .

-احترم نفسك ... ولكن انا من ... من انا

-انا السيد وأبن السيد وأبن سيد

ثم يكسر هذه الحدة بأهزوجة شعبية معروفة ويرقص كعلامة تتميز بها نوعية الاداء في المونودراما من خلال مزج الغناء و الرقص والايماء لكي تعطي



ايقاع متنوعا في شكل الصورة الجمالية للعرض المسرحي متوحدا مع سينوغرافية العرض وصورتة الانية فيحاول الممثل عبر هذه الاهزوجة ان يثير في المتلقي نفسا مشحونا بالمشاعر المتدفقة .

- دار السيد مأمونه .. دار السيد مأمونه

- يامطعونة يابطيخ ... هو يوم واحد وانتهى به كل سادات الارض ولم يبقى سوى العبيد .

ولتأكيد هذا الضياع تصرخ هذه الشخصية وهي بحالة هلوسة حيث يستدعي بأداء شخصية اخرى منكسرة تحاول ان تدافع عن حقوقها دون فائدة من خيال او حلم او هلوسة حيث تلعب الاضائة الدور العلاماتي في تشكيل صورة مشوشة مع مصاحبة الموسيقى التي تسخر من هذه المهمة .

- سيدي انا لا أملك أي اثباتات رسمية ... مثل هوية او شهادة جنسية ، ، ، انا لم اكن أملك الا ابي وكما تعرفون سيدي فأنا لا استطيع ان اضع ابي في محفظتي .

وهنا تتعامل شخصية (منو) مع كرسي المعوقين كعلامة على عوق العقل قبل الجسم حيث يحاول ان يدورة كدلالة عن الانسحاق و الالم او هو يشبه بذلك الناعور الذي يدور بلا توقف .

- لقد صاروا كل شيء ... الحلم ... الضوء

- وصورة أمرأة ... من هي ... هل هي زوجتي ... أمي ... عمتي ... خالتي ... جدتي .

وكلما كان هذا الكرسي يدور بحركة متصاعدة اعنف من التي قبلها يذكر اسما من اسماء اقاربة ثم يحركة الى مقدمة الخشبة ويسقط بعدها متوجع وبحركة سيميائية يقترب من الجمهور ويصل الى الصالة صارخا من الم الوحدة والم الحسرة على الوطن المذبوح محدثا الجمهور.

-ارسم هذا الوطن فلا اجد مكان فيه .

-فأي وطن لايسع لمربع صغير بحجم ورقة صغيرة

-وطن للبيع ... من يشتري ... وطني مستعمل ... وطن مخروم الجوانب ... من يشتري ... وطن وجد في قميص في سوق البالات ... من يشتري وطن بثمن بخس .

وهنا يصرخ بعلامات الغضب طالبا الخلاص من وطن أحتله الطغات حيث ينادي (أشيلوس) رمزا للخلاص و الحرية .. هو يحب وطنه لكنه يرفض الاحتلال .

-أشيلوس ... اقتربي ... اقتربي ... اقتربي

-اقتربي مثل راقصة شرقية عذبتها ذكرى ايام الجوع ... وتريد بأردافها ان تضرب العالم وأن تنتقم .

وهنا في هذا الجو المشحون تتعالى علامات الضوء لتحيل المكان الى ساحة حرب حيث الاشارات بسيميائيتها الواضحة تحيل المكان الى سينوغرافيا ممزوجة مع وحدات المهمات المسرحية لتشكل مكانا في فضاء لامنتهي عبر تحليق الخشبة وأضلام جوانبة ونغادر الى عالم سيميائي محلق مؤكدا وحدة البناء الواقعي من خلال أمتزاج الكتلتين التي علقت عليها الاكف البلاستيكية حيث يقوم الممثل علاء حسين بظربها وكأنها اشلاء تحاول ان تتنفس بعبق الحرية . وينزع الممثل عبر شخصيتة لباسة الوحيد كعلامة سيميائية على ان الخلاص من بقاء روائح لم تعد صالحة ومن ثم تقفز هذه الشخصية على ظهر سفينة اشليوس ويصرخ بأعلا صوتة .

-هيا ابتعدي ... اقفزي عبر المتوسط .



ويتشضى الفهم السيميائي العلاماتي عندما يحاول ان يرصد الابواب المقفولة لكي تخرج من خلفها الحشود للخلاص حيث يدعوا الى كسر تلك الابواب .

–أفتحوا الابواب ايها السادة ... فلا يسع احدنا ان يسأل الاخر ... من أنت بل من أنا بل من أنتم .

–أفتحوا الابواب ايها السادة ... فقد لأميز ملامحي ... ليعرفوا من انا

–افتحو الابواب ... افتحو الابواب ... افتحو الابواب .

وفي محاولة للخلاص الاخير تتعالى الموسيقى محدث صوتا كالجلبة لتعني سيميائيا المغادرة ونهاية الصراع بأتجاه النتيجة الحتمية للبحث عن هذا الخلاص وتحول الماضي المظلم الى حركة جديدة بأتجاه أفق اخر وأبواب جديدة ستفتح بأرادة الانسان نفسة وليس بأرادة قوى خفية ملعونة .

أن أمتلاك جسد الفنان علاء حسين الليونة ساعدتة على ضخ المزيد من العلامات من خلال احتكاكه بالمهمات المسرحية ، وهو عنصر فعال في انتاج العلامات في العرض المسرحي المونودرامي حيث يشكل الجسد علامة ذاتية مع انتاجه لعلامات اخرى متشضية او مركبة او ايقونية او اشارية او رمزية او اسطناعية او طبيعية . هذه العلامات قادرة على حسم الموقف لصالح المعنى الدلالي لطروحات الشخصية المستدعاة وفي اختيار لحظة ومكان وأنتاج علاماتها. ولتعطي سيميائيا صورة مشهد ذا ايقاع خاص شكلة وحجمة ووزنة والفنان علاء حسين في هذه المسرحية اعطى حالات ايقاعية ابهارية قادتة على احداث حالة التنبية لمن في الصالة وكذالك خفت وسلاسة الملابس التي كان يرتديها التي لم تشكل عبا على الممثل في سهولة استدعائة للشخصيات دون ان تشكل عائقا في التحول او تناقض علامات تلك الشخصيات والسرعة الخاطفة في استدعائها . حيث يكون الفرز صعبا لشكل صراعا خفيا بينها على صعيد الاداء بوجود ممثل واحد وعدة شخصيات.



ثالثاً: مسرحية إني في الظلمة ابحث

تاليف واخراج: عواطف نعيم

تمثيل: عزيز خيون/ عباس فاضل

مكان العرض: قاعة محترف بغداد 2005

تبتعد هذه المسرحية عن المسار الواقعي في طريقة عرض محتواها او اسلوب ايصاله الى النظارة.. لتحيلنا على مستوى اخر من الدراما المونودرامية المبني على التكوينات الرمزية سواء في الشكل او المضمون او الايحاءات او المجاورات التاويلية بين ما يطرحه الممثل من فكر وبما يقوم به من فعل مسرحي درامي لترجمته، فالشخصية التي يمثلها الفنان(عزيز خيون) تطرح مفهوم الحرية من خلال تساؤلات ويفترض في اخر الامر الاجابة عنها مباشرة او من خلال ردة فعل الشخصية الرئيسه نفسها صاحبة الاسئلة او عند المتلقي من خلال استفزازه الدائم او عند شخصية (قرين الشخصية الرئيسية) مثلها الفنان (عباس فاضل) والتي لا تتكلم طوال مده العرض بل تقف مراقبة الحدث او مراقبة الشخصية الرئيسة وعلى ما يصدر منها من افعال او تقوم بضرب الدف ليتناغم صوته او ايقاعه مع تصرفات الشخصية الاولى المضطربة بجنون فقدان تلك الحرية والبحث عنها.. ملابس الممثل هي كذلك غرائبية لا تنتمي الى الواقع فهي عبارة عن شريط من القماش الابيض يلف جسده العلوي مع سروال ابيض يلبس في الاسفل، ثيمة المسرحية هي (البحث عن الحرية) والسؤال هو اين؟.. هل في شقوق الصخر او حفر داخل الارض او في سطوح المنازل، وزواياالغرف.؟ بالتاكيد لا انه يبحث عنها في عقول البشر النائمة.. المخدرة التي لا تعلم ان الطوفان قد غمرها وهي في سباتها.

يدخل الفنان (عزيز خيون) الى ارض المسرح ولا اقول خشبة المسرح لان المكان الذي يمثل عليه ليس مسرحا بل عبارة عن بيت عادي يحتوي على اقواس كخلفية له مع مساحة للتمثيل لا تزيد عن ثلاثه امتار وامامها مساحة تضم

المكان الذي يجلس فيه النظارة والذين لا يزيد عددهم على ثلاثين فردا.. يدخل الممثل الى مساحة التمثيل وهو يغطي كامل جسمه ووجهه بملابس الشبح.. حيث يبدأ (القرين) بضرب الدف الذي يمسكه طوال العرض وبطريقة هستيرية تنم عن انزعاج الشخصية الرئيسة في متاهة ما سوف تواجهه من متاهات في بحثها المضني عن الحرية والسؤال عنها.

يحاول الممثل (عزيز خيون) ان يعطينا ايحاءاً انه ليس ادميا بل شبحا اتى من مكان ما ربما من هناك من الدنيا الاخرى او من السماء او من تحت الارض. ثم يرمي هذا الغطاء الشبحي اذ يمسك بدف يضرب عليه هو الاخر وتتناغم إيقاعاته مع ايقاعات (القرين) كعلامة على التوحد او الوصول الى فكرة ما سوف يبدا هنا عمل قريب او لتنشيط العلامات المتوازية محاولا فك اولى صورتها البصرية المؤسسة للعرض حيث يبدا اولى خطوات البحث عن (الحرية) المفقودة من دون ان يعلن عن غايته للذين حوله ولكنه مجرد اعلان علامة عن فقدان شي ما سوف يصرح به.

-انا بحث- انتم ماذا تفعلون... تنظرون... لماذا... تنظرون الي... فانا ابحث

ولكنه يدخل في دوامة السؤال وحيرة الموقف- فيدور بجسده حول المكان ويسأل:

-عن ماذا ابحث- ولكن ما شانكم- ابحثوا انتم ايضا- الا يوجد ما تبحثون عنه- الم يعد هناك ما تبحثون عنه

وفي اولى علامات الترابط بين الاداء السايكولوجي مع الاداء الراديكالي في شكل التنوع الادائي القائم على المزاوجة بين الحوار الفصيح والحوار الشعبي يقطع الممثل تساؤله بعصبية من خلال حركة جسده القوية الصارمة وارتفاع ونبرة نبرة الصوت- اذ يقول:

خلاص- خلاص (بالعامية) يعني (كفى)

ويعزز هذا الترابط بين تنوع ادائي قائم على المزاوجة بين الفكرة والمتعة وبين الابتعاد عن سيطرة الاخر وثبات ذات الممثل المهيمنة يحاول من خلال ثبات قدرته الادائية ان يسيطر على النظارة وجعلهم في حيرة مستمرة عندما يسالهم مباشرة

عيونكم مفتوحة لتعرفوا عن ماذا ابحث

فيقوم الممثل باداء اغنية شعبية معروفة

- اولي العيون- العيون- حلوات العيون- لو تدرون العيون- حلوات العيون

وفي محاول الممثل كسر الحاجز بين الممثل والمتلقي يقفز بعلاماته في البحث عن حريته باشراك الفعل الدرامي بين المكان النصي ومكان الجمهور عندما يذهب اليهم ويجلس بينهم فيقول:

-اني امتلك كامل حريتي لأبحث عن حريتي- انا حر

ثم ومن خلال جسده المرن يقفز الى مكانه المسرحي والذي تحددت ملامحه من خلال ديناميكية اشتغال العلامة بفعل موجودات المكان المسرحي حيث صاغت حدوده الواقعية بفعل وجود المهمات المسرحية ذات الايقونة الحياتية الواقعية مثل (حب الماء) و(السجاجيد) و(جرار الماء) و(النخلة) الموجود أصلا في المكان نفسه وكذلك أعطت هذه الموجودات علامات اخرى وابعاداً لا منتهية وخيالية بفعل تركيز الممثل المستمر على ضوء مصباح (السبوت لايت) الذي ينتصب في اخر المكان المسرحي للدلالة على لا محدودية المكان في فضاء متفلت الاركان والابعاد ومجسدا بعدا سينوغرافياً من خلال ترابط البيئة الاصلية وما ادخل عليها من اضاءة متكسرة على الجدران والاقواس والالوان الغامقة، اذ ساعدت الممثل على تحفيزه في الحركة بحرية عند تحوله من شخصية الى اخرى ومن نمط الى اخر او اداء الى ثانٍ او مكان الى اخر يقتضيه الموقف او الحدث، وعند وسط المكان المسرحي يصرح الممثل كمن لدغته افعى حيث يتحول الى



حيوان سرعان ما يطلق اصواتاً كانحراف او الماعز فهو مقاد وبلا حرية الاختيار مثل المسخ لا يجد من يعيد حياته المسلوبة او حبه او الغته

-انا ابحث عن حريتي.. انا حر في البحث عما اشاء واشاء شا -شا انا شا وليست شاه

-انا قوي -متمرد- انا ثائر والشاة غير قادرة على ذلك

ومن هنا ومن خلال أداء سايكولوجي مفعم بالعلامات الرمزية القابلة للتاويل السياسي او الاجتماعي يقارن اوجه الشبه بينه كفرد ممسوخ احس انه على الهامش وبين الشاه باداء يوحي بالقول انه صحيح ليس كالشاه في الشكل ولكنه مثله يتصرف عندما يساق الى الذبح

-الشاة تقاد الى السلخ- ليس لديها قدرة على الاعتراض غير قادرة على التمرد- او الاحتجاج- اما انا- فانا ثائر

والممثل هنا عبر شخصيته المنكسرة يريد ان يقول او يعني عكس ذلك ولكي يبين انه كالشاه يتفرج على ذباحة من دون مقاومة اذ يزج الممثل بجسده في مكان ضيق محصور بين ضلعين في الحائط الخلفي ذي الاقواس كعلامة على الاستسلام او الخنق او السجن او القبر فيقول:

-انا حر انا ثائر- قادر على الثورة- انا ثور- ثور فالثور حيوان مقبول- احيانا يؤكل مطبوخا- اة مشويا ازو يقتل كما يحدث في مصارعة الثيران

وينتقل الممثل هنا الى استدعاء شخصية (مصارع الثيران) كما يحدث في حلبات هذا النوع من المصارعة في اسبانيا حيث يؤدي الممثل شكل هذه المصارعة وطريقتها بين الثور ومنافسه بطريقة كارتونية سريعة داخل حيزه المكاني ساخرا من هذه العلامة الاجبارية التي تقود بالاخر في النهاية الى الموت دون رغبته ودون سبب- ثم يسقط الممثل كما يسقط الثور

-الثور يموت- يطعنونه بالسيف ثم يفرون- ويبقى هو غارقا بدمه-
يجد النجاة بالموت

وهذه احدى العلامات التي حاول الممثل ان يصلنا بها عبر ادائه المتغير الواعي المستلهم من رجل على حافة الجنون او هو الجنون فالانسان المضطهد في ظل الانظمة القاسية هو كالثور قد يجد او يتمنى الموت سبيلا للخلاص او يبقى ثائرا مع ذلك يصارع الى اخر المطاف..وهو بذلك لا يتحدث عن نفسه كفرد ليس همه سوى الشكوى.. بل هو اتهام واضح لقيود المجتمع الخائبة المستسلمة عبر اداء ساخر او عصبي تارة او حزين تارة اخرى يحيل هذه الفردانية الى نهج نقدي للسلطة او رمزها السياسي وبطريقة ادائية فيها كثير من العلامات الايحائية والتاويلية والرمزية اذ يجسد الممثل جزءاً من ذلك من خلال محاولته تمثيل طرد الذباب من على جسمه بعصبية مفرطة موحيا ان اجسامنا وعقولنا قد غزاها واصابها(الفايروس) اذ يذهب الى جهة (السبوت لايت) ويقف امامه يواجه الضوء الشديد وكانه يريد ان يضع جسمه وعقله تحت المجهر وانه لا سبيل الى الخلاص ما دامت هذه الجراثيم ملتصقة على الجسم والعقل..

ويبقى (القرين) يتابع ما يحدث من خلال حركته المستمرة حول المكان ليس الامن دون تدخل وكانه يخشى ان تحيد الشخصية عن مراميها ، وفي اداء ينم عن وعي يتقمص الفنان(عزيز خيون) دون المجنون الذي اصابته لوثة مفاجئة او هلوسة عنيفة وهو اسلوب يعتمده ممثل المونودراما (للهروب من الرقابة السياسية) في طرح اراته المتعارضة وبمساعدة عناصر العرض مثل الموسيقى والاضاءة والوانها لتفعيل الدور او الشخصية للوصول الى مراميها الخداعية وهنا يلجا الممثل من خلال استعادة سلوك الشخصية (المجنون) وصياغتها وفق رؤيته او ادائها بالطريقة التي يحددها اذ تتلائم علاماته مع علامات تلك الشخصية دون تصويرها فوتغرافيا حتى يستطيع بعد الانتهاء منها الرجوع بسرعة الى شخصيته الاساسية دون ان تترك بصماتها عليها- وعند هذا الاداء لدور المجنون تهلوس الشخصية اذ



تخلط عبر حوار مرتبك ومتلعثم مقصود بين الحرية والحمار عندما يزداد في هذيانه المفاجيء فيقول:

-امنحكم الحرية في البحث- اشعر بها في عيونكم وانا البحث -فتنا حر في البحث

-انتم احرار في البحث

-انا حر في ما اريد

-حر.. حر... حر... حمار

وبحركة مجنونة يضرب بيده ورجله الارض ويقفز كم اصابته لوثة ثانية سريعة ثم يستند على الحائط ويصرخ:

-لا -لا -لا

-انا لست حمارا

-ولن اسمح بان احمل اكثر من طاقتي

ويعني الممثل بادائه الساخر من خلال هذا التناقض ايصال علامات واضحة في طبيعة القاء الحوار نفسه بانه ليس حماراً ولكنه في الاخر حمار من نوع ثان(حمار على شكل انسان) لا يسمح بحمل طاقة اكثر من قابليته وبذلك اعتراف بانه حمار من نوع ثاني ضاربا قوله المتناقض بانه(ليس حمارا) عمل اكثر من طاقته وللخروج من شخصية المجنون او الذي اصابته لوثة يعمد الممثل الى فترة طويلة من (الصمت) ربما لفرز الشخصية او اجبارنا على التامل باحكام- ثم وبدون سابق انذار يفاجئنا بخروج علامة لفظية هادئة اعادت السكونية للشخصية الرئيسة من جديد اذ يقول باللهجة الشعبية مستنكرا من جديد مقارنته بالحمار كحمار.

-هزلت هاي العائزة

ثم يعود الممثل مرة اخرى ويضعنا في الدوامة من جديد ويجعلنا نتيه في متاهة السؤال من دون جواب، اذ يزداد نبض العرض فيلجا الممثل الى مزاوجة بين اختراق ايقاع العرض المصنوع سلفا وبين الايقاع الجديد المستحدث من قبله والذي يتحكم بزمنه من خلال زمن فعله وحركته قادرا على التحكم بمنظومته متى شاء واين يتعامل وكيف مع تلك العلامة او غيرها وفي حيزها المختار او المرتجل واسلوب بثها الحر ومن عرض الى اخر وبطريقة قد تكون مختلفة وحسب الاحتياج وطبيعة العرض ومزاجه وحضور الجمهور سواء كان من ناحية العدد او الوعي وحسب ظروف تحكمه الاني على المنصة او ارتجاله العلامة الجديدة او ارتجاله اسلوب طرح العلامات القديمة.

-انا حر في البحث وانتم احرار- تريدون ان تعرفوا عما ابحث.. خمنوا؟ فكروا؟

وفي اداء جسدي رصين يدور الممثل حول نفسه كالماكنة بطريقة سريعة مستخدما مفردة واحدة (- عن- عن- عن) كانه ثور يدور حول ساقيه او محرك سيارة لا يعمل- ثم وفجاة يتوقف عن الدوران يصمت طويلا في اختيار زمن الاداء القادم او محاولة لكي يستوعب المشاهد ماذا جرى قبل ذلك، ثم بعد هذا الصمت يعود مرة اخرى ويشغل افكارنا بمعاودة السؤال:

-عن ماذا ابحث

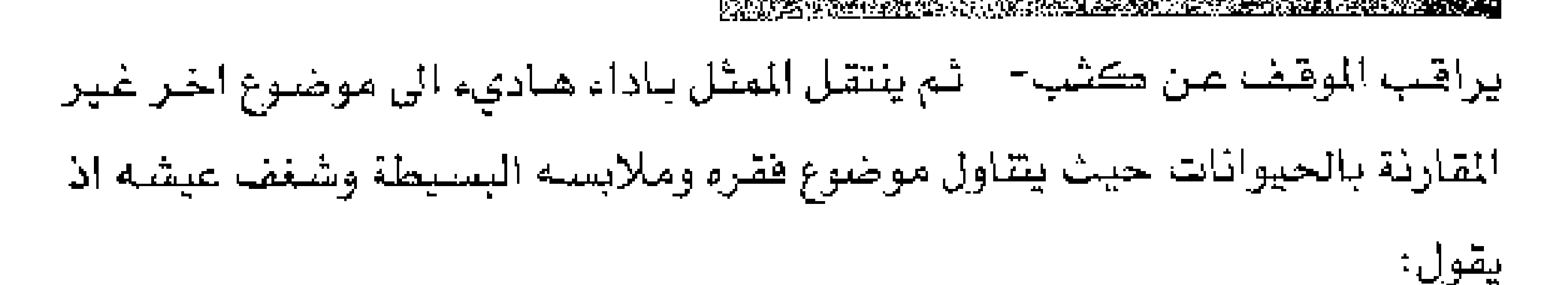
-اجيبوا

-لا تدعوا البراءة

-انتم شغلتموني

-مسحتم ذاكرتي

ثم يعود صوت الدف الى (القرين) و يضربه مزاوجا مع حركة الممثل وشخصيته الرئيسة لكي يعطينا علامة على انه أي (القرين) مازال موجودا وانه



يراقب الموقف عن كثب- ثم ينتقل الممثل باداء هادىء الى موضوع اخر غير المقارنة بالحيوانات حيث يتناول موضوع فقره وملابسه البسيطة وشغف عيشه اذ يقول:

-انا والحمد لله لا املك جيوبا.. ومن اين تاتي النقودي

-ها- باصرني (بالعامية) اي (انظر اليّ)

ثم وبطريقة سريعة تنم عن نرفزة مفاجئة ينتقل من ادائه الهادي الى اداء سريع وعصبي اذ يدخل الممثل بجسده مرة اخرى في شق الحائط الضيق بين ضلعين محصورا حد الاختناق ثم يقول:

-انا حر في الوقت- من الاصدقاء- من الزمن- حر من الحرية- فانا في منتهى الحرية

وفي اداء هذا الحوار الذي يحاول الممثل ان يلقيه بصعوبة نتيجة ضيق المكان وبصفة ساخرة يحاول ان يعطينا علامات معاكساً لما يوحي به معنى الحوار السالف- أي انه ليس لديه حرية ان يقول ما يشاء فهو ليس في منتهى الحرية بل هو فاقدها تماما.. وبعد ذلك يحاول الممثل ان يقفز من شقه الضيق المرتفع بصعوبة على الارض حيث يكسرفي اثناء هذا السقوط (جرة ماء) وكانه يريد ان يعطينا عبر هذه العلامة المتحولة من جرة كاملة الى اخرى متشظية وبفعل حركة حريته بانها عبارة عن أي شيء يكسر في أي لحظة ومتى ما شاء من يريد كسرها- فالشق هو السجن الذي يرادف كعلامة جرته المكسورة- هنا سجن وهناك قمع فهو شريف لا يقبل المهانة والتي تعني السقوط الاخلاقي فالسراق يكبرون لانهم مرتشون و (حرامية).

-النمنمات تحتاج الى رشوات

-ولكن يكفي انا موجود كائن بشري موجود

ولكي يؤكد هذه العلامة الحسية الالفظية يذهب الى (حب الماء) فيغسل جسمه كعلامة على الطهارة فتمتزج قطرات الماء مع ضوء الـ(سبوت لايت) الشديد فيصبح المنظر وكانه فيضان من المطر اذ تبتل ارضية المسرح فتصبح برائحة الطهارة المغسولة من (فيروسات الزمن المر) ثم يستعيد قوته الى خارت ويعيد السؤال:

-فكروا عن ماذا كنت ابحث

-اجيبوا ايها المراقبون

وهنا يحاول (القرين) ان يشرب الماء من الجرة ولكنه يجدها فارغة علامة على التوحد بينه وبين عطش الشخصية الرئيسة وما يحس به من خواء وضياع وفي حركة ادائية سريعة اشبه بانه قد مر بحلم جميل يحاول ان يمسك بكلتا يديه طيفا او شبحا او شيئا ما حيث يقفز في الهواء باحثا عنه ولكن لا جدوى حيث تخور قواه مرة اخرى

-يا الهي اكاد امسك بها بكلتا يدي

ولكنه يفشل لانه وحيد والباقون متفرجون ليس الا فاليد الواحدة لا تصفق وهو مجرد فرد لا اكثر ولا اقل.. وفي غمرة ياسه من هذه الفرقة والانحلال يختم المسرحية بطرحه علامة مؤثرة عندما يتهم (الاخرون) الكل- المجتمع- السياسيون اهل الحكم بانهم وراء فقدان تلك الحرية فهي شيء عظيم صعب المنال ولا تؤخذ بالهين.

-الان كلكم اذان صاغية وعيونكم مفتوحة

-كنت ابحث عن

-عني.. هل وجدتم عني...

ثم يضع الجميع في متاهة ثانية غير الاولى- فيعطي علامة لفظية مغايرة لمفردة (النتيجة).



-انها النتيجة- كنت ابحث عن -عن

-الان كلكم اذان متضخمة- وعيونكم منفتحة

-كنت ابحث.. عن

واخيرا يصل الى مبتغاه عندما يثور وبحركة سرعة حول المكان المسرحي وفي شدة ادائه المتوتر يصرخ كمن اصابه مس من الجنون يكيل الاتهام الى النائمين المخدرين الذين لا يعرفون معنى البحث عن الحرية والانعتاق من الظلم.

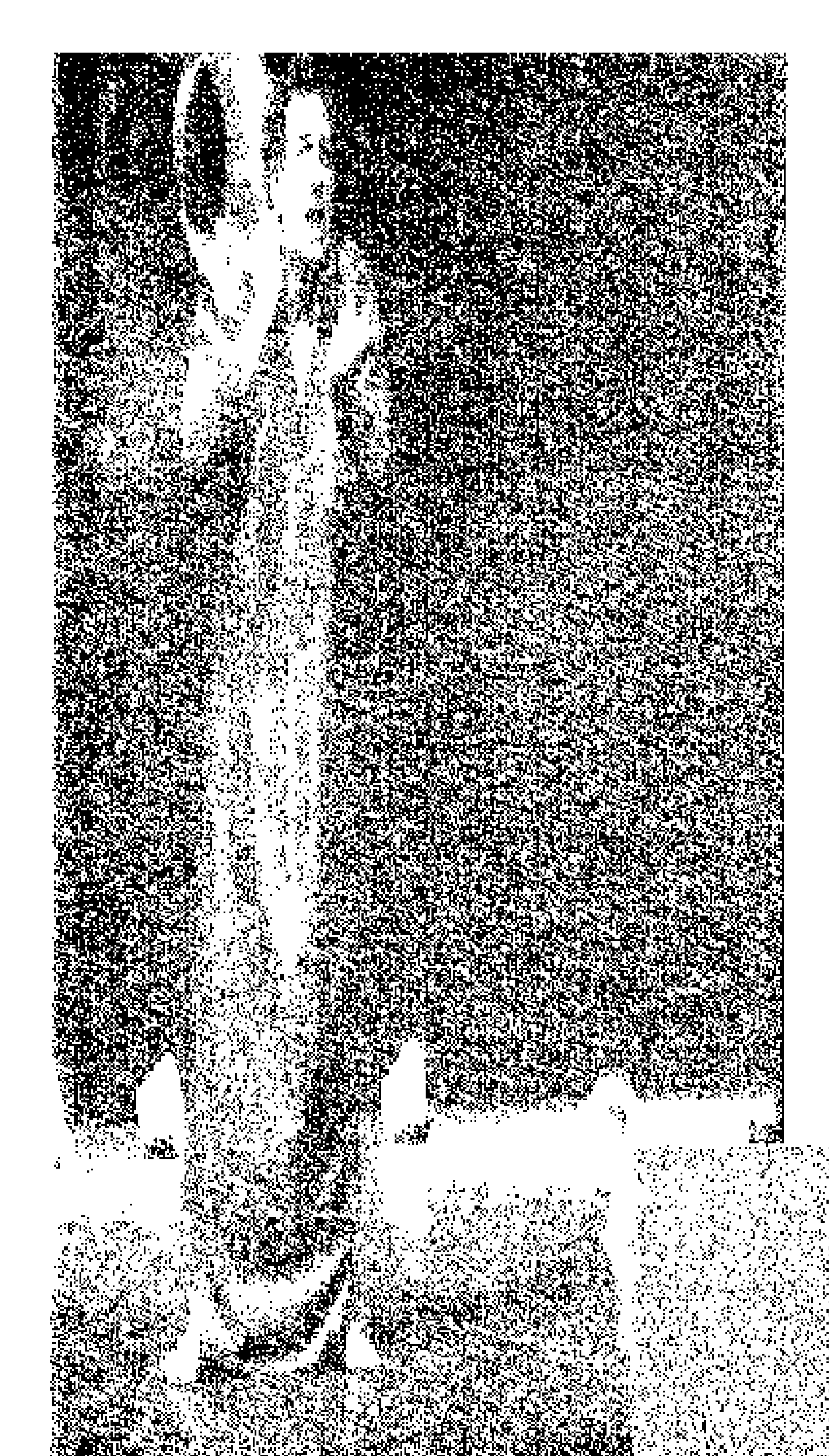
-ابحثوا جميعا ايها الصامتون- المراقبون

-المخدرون بالخوف

-ابحثوا قبل ان نضيع- قبل ان نتلاشى

-قبيل ان نتحول الى لا شيء

ثم وفي لحظة يغادر مكانه المسرحي دون ان يعرف الاجابة عن اسئلته ضاربا على الدف مع قرينه منسحبا الى غرفته المظلمة المجاورة.



تحليل النتائج

- تحليل النتائج ومناقشتها
- الاستنتاجات

6



تحليل النتائج ومناقشتها

من خلال مناقشة وتحليل المسرحيات المختاره يمكن تلخيص النتائج التي توصل اليها المؤلف بالنقاط الاتية:

1- تنطلق العلامة بفعالية وديناميكية في العرض المونودرامي لتكون مركزا بؤرويا على الخشبة من خلال تداخلها بخصوصية اداء الممثل وتحريرها الخشبة من جمودها وسكونيتها.

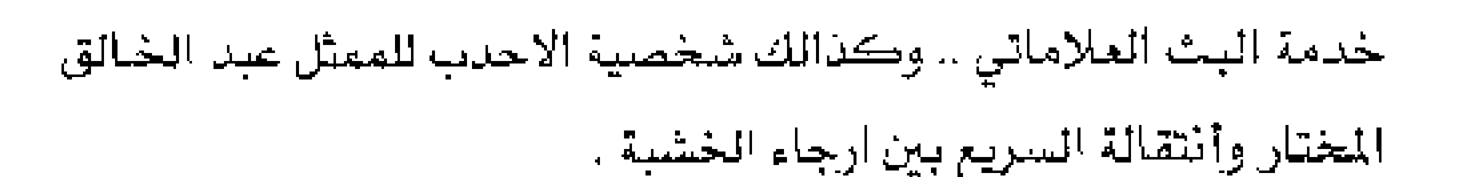
2- تتناوب العاطفة والعقل في الهيمنة على اساليب الاداء المسرحي المونودرامي اذ يشكلان الاساس للفعل الداخلي للممثل والذي يظهر ادائيا على الصوت والجسد ، فبروز العاطفة يعني ان الاداء يكون نفسيا ، وعندما يهيمن العقل والوعي يبرز الاداء التشخيصي كما حدث مسرحية النهضة حيث ان شخصية صبيحة وأستسلامهافي بدايه العرض ومن ثم يقضتها في اخره ورفضها الخنوع وأستخدامها الاهزوجة الشعبية للتعبير عن سخطها لما حدث ويحدث .. أو كما حدث في مسرحية (ياطيور) حيث خيبة الامل التي تعيشها شخصية المواطن في بداية العرض وثورتة وهو فوق المربع الخشبي في نهاية العرض ليفضح بصوت عالي كل المزايدين على الوطن

3- انطلاق الذات وهيمنتها على سلطة الاخر من خلال فهم واعي في ايجاد اليات استدعاء الشخصيات بادراك معنى زمن الانتقال من شخصية الى اخرى وفترة المكوث فيها خلال تجسيدها .. وهذا ماحدث في مسرحية (أني في الظلمة أبحث) حيث تنتقل الشخصية التي يمثلها (عزيز خيون) من شخصية الى أخرى طارحا علاماتها لزمن يدرك معناه الممثل عزيز في سرعة الخاطفة وفهم واضح للمكوث داخل تلك الشخصية حيث الرجوع و التقدم العلاماتي لفرز خصائصها المتفردة .

4- تكمن طاقة الممثل الادائية الصوتية والجسدية في انتاجه لعلامات شخصياته من خلال توظيفه تقنيات العرض المسرحي المونودرامي لبناء الحالة الشعورية لتحقيق الاندماج المتوازن من عدمه .. وهذا في جميع عينات البحث .. حيث تشكل المهمات المسرحية وتقنيات المسرح (موسيقى ، أنارة ، ازياء) علامات مهمة لتحقيق بناء الشخصية الشعوري وأختيار الاسلوب في التعامل معها سواء كان بالاندماج أو الفصل عنها .

5- ينشا اسلوب الاداء المنوع في المونودراما من خلال ترابط انماط الاداء وفعاليات الرقص والغناء والايماء ، الذي حتمته جدلية وجود ممثل واحد وعده شخصيات مما اقتضى حل اشكالية طول السرد والتكرار .. وهذا ماحصل في مسرحية (ياطيور) حيث يقوم الممثل محمود أبو العباس بالغناء و الرقص و الايماء وكذالك مزج الحوار الشعبي مع الفصيح للمتعه وكسر الملل .. وكذلك في مسرحية (أني في الظلمة بحث) حيث يقوم الفنان عزيز خيون بالغناء ومزج الحوارين للسبب نفسة ونفس ذلك في مسرحية (النهضة) وأيضا مسرحية (عودة اشيلوس) .

6- يتميز الاداء في العروض المونودرامية بالايقاع المتواتر (السريع) في شكل استدعاء الممثل علامات السلوك الانساني المتكرر للشخصيات وبزمن قياسي مناسب مما حتم خلق الجو المهياة لاستقبالها بالسرعة الممكنة وصياغتها على وفق رؤيته المسبقة والانية .. وهذا مالاحظناه في جميع عينات البحث .. حيث الايقاع السيرع المتواتر لحركة الممثل لاسيما في مسرحية (عودة أشيلوس) ومسرحية (الاحدب) حيث السرعة الايقاعية في أداء علاء حسين وقدرتة الجسمانية على توضيف ايقاع في



خدمة البث العلاماتي .. وكذالك شخصية الاحدب للممثل عبد الخالق المختار وأنتقالة السريع بين ارجاء الخشبة .

7- تنطلق خصوصية اداء الممثل(الذات الماثلة بالجسد) باستعادة علامات السلوك الانساني للاخر(الشخصية المنشقة عن ذات الممثل) ولكن ليس على حساب غياب الوعي (الادراك الذهني والحسي الاني) واللاوعي عنده (الصور والعلامات المخزونة في اللاشعور) باتجاه الحضور الخيالي أو المثالي للشخصية فوق الخشبة .. تمثل جميع العينات قدرة الممثلين المونودراميين فيها على الوعي بالحظور المادي و الذهني لذاتهم .. والاحساس بأنهم مفتاح مهم لأستدعاء ذوات أخرى متخيلة ممزوجة بألتقاء علامات اللحظة الماثله على الخشبة مضاف اليها مايختارة ذات الممثل من علامات في باطنة الاشعوري .

8- يعمد الممثل في العروض المونودرامية مبدا التنوع العلاماتي في تكوين نماذج شخصياته على شكل دمى او تكوينات خشبية على هيئة انسان او حيوان لكسر حاجز الملل الذي قد يحدث بفعل وجود ممثل واحد يسرد مطولا على الخشبة .. وهذا ماحدث في العرض المونودرامي عودة اشيلوس حيث استخدم الممثل علاء حسين في أكثر من موقع العصي للتعبير عن رفض هذا الواقع و الثورة عليه والتعبير عنها وكأنها اسلحة وكذلك في شخصية الاحدب حيث يقوم الفنان عبد الخالق بتمثيل الموت في اخر العرض بأستخدامة التابوت كعلامة لرفضة الواقع المريض .

9- يعتمد استخدام مساقط الضوء الجانبية بدرجات ينشا خلالها ظلال الضوء المنسحب خلف جسد الممثل وموجوداته بامتدادات واشكال ثلاثية ورباعية او اكثر او اشكال غير منتظمة لاستخدامها في اداء المشاهد الخاصة(هلوسة ، احلام، محاكمات الضمير او الرعب) ،

وهذا ماشاهدناه في العرض المونـدرامي الاحدب حيث تبدأ مساقط الاضائة الارضية و الجانبية بتركيز الضوء على شخصية الاحدب لاتمام عملية قتل الجنرال حيث يتضخم جسدة من الخيال المرعب له وبروز الحدبة وكأنها نتوء ضخم يمثل هيمنة مطلقة على شخصية الجنرال .

الاستنتاجات

1. لا يمكن لاي عرض مونودرامي ان ياخذ مداه الدرامي الفكري او الامتاعي من دون احتوائه على كم من العلامات المنتجة(القصدية والمرتجلة) من خلال اداء الممثل مع موجوداته او عناصر العرض الماثلة على الخشبة وخارجها.
2. غالبا ما تكون علامات الممثل هي المهيمنة على علامات الشخصية لذا فان اداء الممثل في المونودراما يختار بين ان يتنازل او يركن علاماته جانبا وابراز علامات الشخصية لحين انتهاء العرض او يعمل توافقاً بين علاماته وعلامات شخصيتة وهذا ما حتم ايضا عدم تصوير الشخصية فوتغرافيا بل الاشارة اليها فقط.
3. انتاج العلامة في العرض المونودرامي يحتاج لممثل على علم بانماط الاداء وخصوصيتها لاسيما النفسي والراديكالي حتى يستطيع ان يوظفهما في التعامل مع محيطه سواء على الخشبة او الصالة وذلك للتنوع العلاماتي وكسر حالة الملل السردي الطويل.
4. طبيعة الفعل الدرامي وجهده في المونودراما تتطلب من الممثل كونه وحيدا طوال مدة العرض استثمار طاقته الجسدية والصوتية وتنميتها في التدريبات الشاقة حتى يستطيع مواصلة زمن العرض والامتاع والتنوع ومعرفته بفعاليات الموسيقى والرقص والغناء.

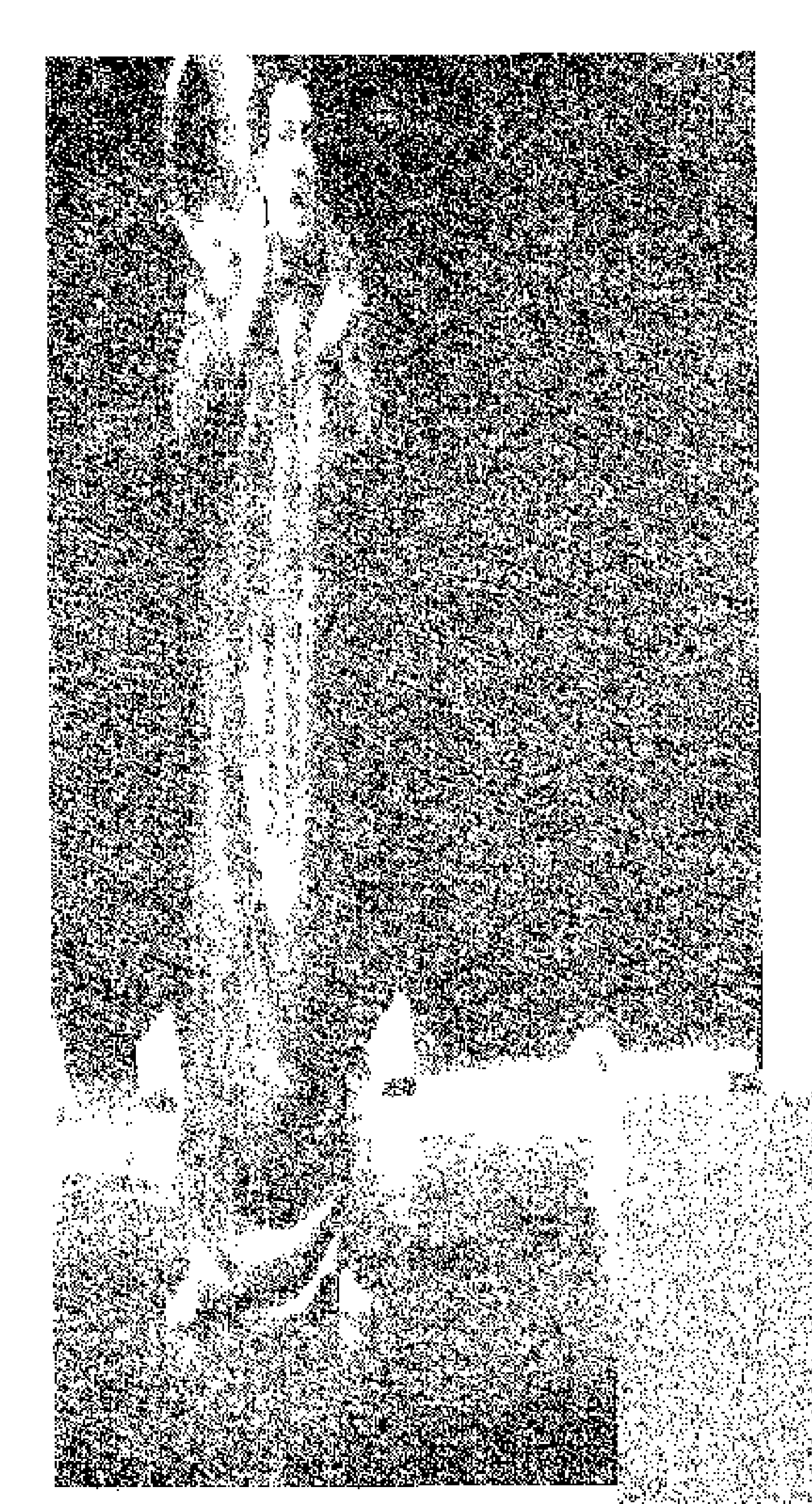
5. ضرورة ان يوفر الممثل في المونودراما طاقته في العمل بمسارح صغيرة ذات خشبة بسيطة لكي لا يبذل جهداً في حركته المجهدة، وحتى يكون مسيطرا على موجوداته داخل حيزه المختار مما يسمح له بتوزيعها على وفق نسق حركته او التماس معها.

6. للموسيقى والمؤثرات الصوتية والاضاءة وكل عناصر العرض قدرات على جعل اداء الممثل متمكنا من اقتناص فترات راحة اثناء الفعل الدرامي المتواصل او تغيير المشاهد او انشاء اساليب خداعية من خلال الهلوسة او الحلم او الخيال.

7. نجاح العرض المونودرامي قائم على احتواء الخشبة موجودات ذات احجام صغيرة وسهلة الحمل وذات قابلية للتحول العلاماتي في اشكالها وفكرتها والاستغناء عن الكتل الديكورية الكبيرة والتي لا تمثل الا منظرا لا تشكل في جوهرها تغيرا علاماتيا مهما.

8. كلما كانت عناصر العرض من ازياء ومهمات مسرحية وقطع ديكورية واضاءة بسيطة في التشكيل زادت فرصة نجاح استدعاء وانتقال الممثل من شخصية الى اخرى.

9. العلامات الارتجالية بجانب العلامات القصدية سمة مهمة في الرؤية الادائية لعمل الممثل في المونودراما لانها تعطيه القدرة على الاكتشاف والابتكار بما يخدم اهداف العرض واللحظة الانية وعلاقتها مع متطلبات المشاركة مع الجمهور داخل الصالة.



المصادر والمراجع

7



قائمة المصادر والمراجع

اولاً : المعاجم والموسوعات والقواميس

1. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج1، قم، منشورات ذوي القربى، 1427هـ.
2. البعلبكي، منير، المورد، بيروت، دار العلم للملايين، 1982.
3. تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم، بغداد، دار المامون، 1990.
4. تشاندلر، دانيال، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، ت: شاكر عبد الحميد، القاهرة: اكاديمية الفنون، 2002.
5. الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المامون للترجمة والنشر، 1993.
6. حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، 2000.
7. ديكرو: اوزوالد وجان ماري شايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ت: منذر العياش، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007.
8. الرازي، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، بيروت: دار القلم، ب ت.
9. الشريف الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات ،بيروت: مكتبة لبنان، 1978.
10. علوش، سعيد: المصطلحات الادبية المعاصرة، الدار البيضاء: المكتبة الجامعية، 1984.

11. عناني، محمد، المصطلحات الادبية الحديثة، بيروت، مكتبة لبنان، 1996.

12. معلوف، لويس: المنجد في اللغة، طهران، دار انتشارات اسلام، 1996.

ثانياً- المصادر العربية

13. استون، الين وجورج سافونا: المسرح والعلاميات، ت سباعي السيد القاهرة، وزارة الثقافة، المهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.

14. ارسطو طاليس: فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، 1973.

15. ـــــــ الخطابة، ت: عبد الرحمن بدوي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980.

16. ـــــــ كتاب النفس، ت: احمد فؤاد الاهواني، القاهرة: دار احياء الكتب العربية، 1949.

17. ـــــــ العبارة، شرح الفارابي لكتاب ارسطو في(العبارة)، تحقيق: ولهلهم كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960.

18. اوزياس جان، ماري واخرون: البنيوية، ت: ميخائيل فحول، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1972.

19. ايلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ت : رئيف كرم، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.

20. ايرليخ، فيكتور: الشكلانية الروسية، ت: الوالي محمد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.

21. ايكو، امبرتو: التاويل بين السيميائية والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004.

22. ______ السيميائية وفلسفة اللغة ت: احمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2005.

23. ______ العلامة، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007.

24. اصلان، اوديت: فن المسرح، ت: سامية احمد اسعد، بيروت: مؤسسة ايف للطباعة والنشر، ب.ت.

25. الامام، مصطفى وانور عبد الرحمن: التقويم والقياس، (بغداد: دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990).

26. بارت، رولان: هسهسة اللغة، ت: منذر عياش، حلب: مركز الانماء الحضاري، 1999.

27. باربا، اوجينو واخرون: طاقة الممثل، ت: سهير الجمل، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999.

28. بريت، ر.ل: التصوير والخيال، ت: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979.

29. بنكراد، سعيد: السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها، اللاذقية، دار حوار، 2000.

30. بن جني، ابي الفتح: الخصائص، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990.

31. برهييه، اميل: تاريخ الفلسفةج2، ت: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1982.

32. بوال، اوجستو: العاب الممثلين وغير الممثلين، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997.

33. توسان، برنار: ما هي السيميولوجيا، ت: محمد نظيف، بيروت: دار افريقيا الشرق، 2000.

34. تومسن، جورج: اسخلوس واثينا، ت: صالح جواد كاظم، بغداد: منشورات وزارة الثقافة، 1975.

35. جعفر، نوري: اللغة والفكر، الرباط: مكتبة التومي، 1971.

36. جوردون، هايز: التمثيل والاداء المسرحي، ت: د. محمد سيد القاهرة: وزارة الثقافة، 1999.

37. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1989.

38. جلال، زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح، (عمان: وزارة الثقافة، 1997).

39. الجيار، مدحت وآخرون: جماليات المكان، الدار البيضاء: دار قرطبة، 1988.

40. الحسيني، سليم: الميزان في تفسير القران، بيروت، دار السلام، 1996.

41. دين، الكسندر: اسس الاخراج المسرحي، ت: سعيد غنيم، القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، 1975.

42. ديور، ادوين: فن التمثيل، افاق واعماق، ج1، ت: مركز اللغات والترجمة، القاهرة- وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998.

43. رايلي، كافين: الغرب والعالم، ت: عبد الوهاب محمد المسيري وهدى عبد السميع، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة90، 1985.

44. الرازي، فخر الدين: نهاية الايجاز في دراية الاعجاز، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1985.

45. راي، وليم: المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المامون، 1987.

46. رسل، برتراند: تاريخ الفلسفة الغربية، ت: زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التاليف والترجمة والنشر، 1978.

47. ريد، هربرت: تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل، القاهرة: دار النهضة العربية، 1975.

48. زاخوفا، بوريس: فن الممثل والمخرج، ت: عبد الهادي الراوي، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1996.

49. ______ اعداد الممثل، ت: توفيق المؤذن، القاهرة/ مكتبة مدبولي، 1998.

50. زويست، ارت: العلاماتية وعلم النص، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004.

51. ستيس، وولتر: تاريخ الفلسفة اليونانية، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1984.

52. سفيلد، ان اوبر: مدرسة المتفرج ج2، ت : حمادة ابراهيم، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.

53. سوسير، فردينان دي، علم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز بغداد، دار افاق عربية، 1985.

54. شو، بازكير، سياسات الاداء المسرحي، ت: امين الرباط، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997.

55. صدقة، ابراهيم واخرون: محاضرات الملتقى الوطني الاول- السيمياء والنص الادبي، الجزائر، منشورات جامعة محمد خضير، 2000.

56. صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفني، 2001.

57. عبد الرزاق، اسعد وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، بغداد: جامعة بغداد، 1979.

58. عبد المعيد خان، محمد: الاساطير والخرافات عند العرب، بيروت: دار الحداثة، 1981.

59. علي، عواد: غواية المتخيل المسرحي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997.

60. غادامير، هانز جورج: الحقيقة والمنهج، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، طرابلس، ليبيا، دار اويا، 2007.

61. غالب، رضا، الممثل والدور المسرحي، القاهرة، منشورات اكاديمية الفنون، 2006.

62. غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، ت: نوفل تيوف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة146، 1991.

63. غيرو، بيار: السيمياء، ت: انطوان ابو زيد، بيروت: منشورات عويدات، 1984.

64. الفاخوري، حنا وخليل الجر، تاريخ الفلسفة العربية، بيروت: مؤسسة بدران، 1966.

65. فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، ت: علي اسعد، اللاذقية، دار الحوار، 2002.

66. فرج، صفوت: القياس النفسي، القاهرة: دار الفكر العربي، 1980.



67. قاسم، سيزا واخرون: مدخل الى السيميوطيقا، القاهرة: دار الياس العصرية، 1987.

68. كارلون، مارفن، فن الاداء، ت: منى سلام، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999.

69. كاظم، وسام مهدي، الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث ،بغداد، مطبعة صباح ، 2007.

70. كروتووسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير: ت: كمال قاسم نادر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

71. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت: دار القلم، ب.ت.

72. كونل، كولين، علامات الاداء المسرحي، ت امين حسين الرباط، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998.

73. لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، ت: انور عبد الملك، بيروت: دار الحقيقة، 1987.

74. مجاهد، عبد الكريم واخرون: دراسات في اللغة، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1986.

75. مختار، عمر احمد، علم الدلالة، الكويت، مكتبة دار العروبة، 1982.

76. مغنية، محمد جواد: مذاهب ومصطلحات فلسفية ، قم: دار الكتاب الاسلامي، 2007 .

77. ملروز، سوزان: إتجاهات جديدة في المسرح (علامات النص الدرامي)، ت: ايمان حجازي، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005.

78. هـوايتنج، فرانـك: المـدخل الى الفنـون المسـرحية، ت: كامـل يوسـف واخرون، القاهرة، دار المعرفة، 1970.

79. هـونزل، ينـدريك واخـرون: سـيمياء بـراغ للمسـرح، ت: ادمسير كوريـه، دمشق: منشورات وزارة الثقافة: 1997.

80. هـلال، مـاهر مهـدي:فخـر الـدين الـرازي بلاغيـا، بغـداد: دار الحريـة، 1977.

81. هلال، محمد غنيمي: النقد الادبي الحديث، بيروت: دار العودة، 1973.

82. هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الاشارة، ت: مجيد الماشطة، بغداد: دائـرة الشؤون الثقافية العامة، 1986.

83. هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، 2000.

84. ويلسـون، جلـين: سـيكولوجية فنـون الاداء، ت: شـاكر عبـد الحميـد، الكويـت: المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والاداب، سلسـلة عـالم المعرفة(258)، 2000.

85. يونـغ كـارل، غوسـتاف: الانسـان ورمـوزه، ت: سمـير علـي، بغـداد: دائـرة الشؤون الثقافية، 1984.

86. يوسـف، احمد، السيميائيات الواصفة، بيروت: المركـز الثقـافي العربـي، 2005.

87. اليوسف، اكرم: الفضاء المسرحي، الدار البيضاء: دار مشرق، 2000.

88. ي،م، رابـو بـورت، الممثـل وعملـه، ت: عـادل كـوركيس، بغـداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.



ثالثا: المجلات والدوريات

89. اسعد، سامية: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، الكويت، يناير، 1980.

90. ______ النقد المسرحي والعلوم الانسيانية في: مجلة فصول القاهرة، العدد الاول، القاهرة.

91. بنكراد، سعيد: السيمياتيات، النشأة والموضوع، ف: مجلة عالم الفكر، المجلد35، العدد (3)، الكويت، 2007.

92. غيرو ، بيير: سيمياثيات التواصل الاجتماعي، ت: محمد العماري، في: مجلة علامات، العدد112، مكناس، 1994.





السيرة الذاتية

الاسم : د. سامي الحصناوي

الولادة : 1953

تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة ونال شهادة البكالوريوس في الإخراج المسرحي عام 1976 وكانت أطروحة التخرج مسرحية (فتى الغرب المدلل) للكاتب الايرلندي (سنج).

عمل مخرجاً في التلفزيون العراقي لمدة ستة سنوات بين 1975 / 1981 متنقلا بين القسم الدرامي إلى الثقافي إلى الأطفال.

نال شهادة الماجستير في العلوم المسرحية من أكاديمية الفنون الجميلة عام 1983. نال شهاده الدكتوراه فى الفنون المسرحيه عام 2009

بدأت مسيرته الفنية عند التحاقه بالفرقة القومية للتمثيل عام 1984 وكانت البداية في منتدى المسرح التابع لها ، حيث مثل مسرحية (المهندس و الإمبراطور) للكاتب الاسباني (أرابال) ، وخلال مسيرته الفنية في هذه الفرقة مثل البطولة أو الدور الرئيس لأكثر من 20 مسرحية أهمها (حوته يامن حوته) (قنديل علاء) (نبوخذ نصر) (سيدة الاهوار) (دزدمونة) (نور والساحر) (العجوز المراهق) (حب على برج أيفل) (ملك زمانه) (تراتيل فوق المنبر) (حب وخبز وبصل) (الناي و القمر) (تسواهن).

انتقل في العام 1994 الى جامعة بابل قسم الفنون المسرحية حيث عمل مدرس مساعداً فيها ، وقدم تسع اعمال مسرحية أخراجاً وتمثيلاً أهمها (أغنية التم) (هبوط عشتار) (أيام ذاهبة) (الى سامي في الغربة) (الشهداء ينهضون من جديد) (السجين 4761) (أما أو) ثم المسرحية الكبيرة (الحر الرياحي).

أهم المهرجانات التي شارك بها :

مهرجان قرطاج المسرحي في تونس عن مسرحية دزدمونة عام 1988.

مهرجان السويس لمسرح الطفل في مصر عن عرض مسرحية نور والساحر.

مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية تراتيل فوق المنبر 1988.

مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية دزدمونة عام 1990.

مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية الحر الرياحي 1994.

مهرجان الشارقة المسرحي في دولة الامارات العربية عن مسرحية حب في أبو موسى ومسرحية الشهداء ينهضون من جديد عام 2000.

مهرجان الفجيرة المسرحي عن مسرحية باب البراحة عام 2001.

الجوائز التي حصل عليها :

جائزة احسن ممثل مناصفة مع الفنان جبار الشرقاوي عن مسرحية المهندس و الامبراطور عام 1984.

جائزة احسن ممثل مناصفة مع الفنان الاردني سعيد الخصاونة عن مسرحية نور و الساحر في مهرجان السويس لمسرح الطفل عام 1988.

جائزة احسن ممثل في مهرجان الفجيرة المسرحي عن مسرحية باب البراحة عام 2000.

جائزة احسن أخراج مسرحي لعموم المدارس الثانوية لدولة الامارات العربية المتحدة للعام 2001 – 2002 – 2003 عن المسرحيات (دائرة الطباشير القوقازية) و مسرحية (مغامرات رأس المملوك جابر) ومسرحية (باب البراحة).

جائزة احسن ممثل في مهرجان القطري السابع لكلية الفنون الجميلة جامعة بابل عن مسرحية (أيام ذاهبة).

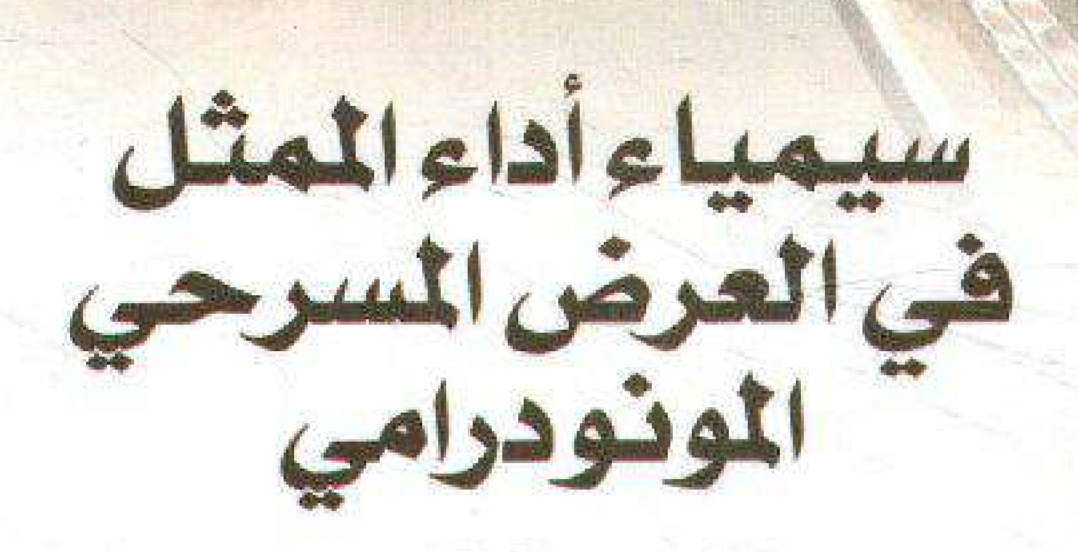
جائزة احسن ممثل في المهرجان القطري الثامن لكلية الفنون الجميلة جامعة بابل عن مسرحية (أما أو).

التكريم :

1 / تكريم من وزارة الثقافة و العلام عام 1987.

2 / تكريم من المركز العراقي للمسرح عن عموم الاعمال المسرحية عام 1992.

3 / تكريم من حاكم الشارقة للفوز لثلاث سنوات بجائزة أحسن عمل متكامل لمدارس الثانويات في دولة الامارات العربية المتحدة.



سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+

ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM

GM.REDWAN@YAHOO.COM

WWW.REDWANPUBLISHERS.COM

